

Stifters Narren

Zum Problem der Spätromantik

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von

HEDWIG STRAUMANN-WINDLER

von Olten (SO)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Zürich 1952

Juris-Verlag

Stifters Narren

Zum Problem der Spätromantik

A B H A N D L U N G

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von

HEDWIG STRAUMANN-WINDLER

von Olten (SO)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Zürich 1952

Juris-Verlag



Digitized by the Internet Archive
in 2026



INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Literaturverzeichnis	4
I. Einleitung. Das Nürrische in der Fröhzeit	5
II. «Die Narrenburg»	
1. Abschnitt: Einleitung	14
2. Abschnitt: Das Narrenmotiv	
A. Das Narrentum in der Fichtau	17
B. Die Narrenburg	
1. Vorbemerkungen	22
2. Gestaltung und Wesen der Narrenburg-Welt	23
a) Der grosszügige Entwurf	25
b) Erstarrung und Verödung	27
c) Die überwuchernde Natur	29
d) Das Grauen	31
e) Die Ueberlebenden	33
f) Der verhüllte Abgrund	38
3. Vergleich mit der Quelle	41
C. Jodoks Tagebuch und die Krise des nürrischen Menschen	
1. Art der Mitteilung	50
2. Handlungsverlauf und Quellenfrage	52
3. Ursache des Verhängnisses	55
Chelion	57
Jodok	
a) Die Uebereilung	61
b) Die Lähmung	76
c) Die Schuld der Pergamente	83
III. Das Narrentum und seine Welt als Erscheinung der Zwischenzeit	90

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen:

«Stifters sämtliche Werke», Prag 1911.

Da Band II der Prager Ausgabe, welcher die «Narrenburg» enthält, auf den Bibliotheken nicht erhältlich ist (vergriffen), wurde auch

«Stifters Werke», herausgegeben und eingeleitet von G. Wilhelm, Dt. Verlagshaus Bong 1910, benutzt. Auf diese Ausgabe beziehen sich ferner die Zitate aus «Feldblumen»

«Das Heidedorf»

«Der Hochwald»

«Die Mappe meines Urgrossvaters»

«Bergmilch»

«Prokopus»

«Die Nachkommenschaften»

«Der Nachsommer».

Darstellungen:

(Aus der sehr umfangreichen Literatur über Stifter werden nur jene Schriften erwähnt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit stehen oder sonst besondere Anregung boten.)

Hankamer, Paul: «Die Menschenwelt in Stifters Werk».

Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1938.

Helbling, Carl: «Adalbert Stifter», St. Gallen 1943.

Curt Hohoff: «Adalbert Stifter; seine dichterischen Mittel und die Prosa des 19. Jahrhunderts», Düsseldorf 1949.

Klatt, Fritz: «Stifter und das Dämonische».

Dichtung und Volkstum, 1939.

Kosch, Wilhelm: «Adalbert Stifter und die Romantik».

Prag 1905/1942.

Lunding, Erik: «Adalbert Stifter».

Studien zur Kunst und Existenz, B. I, Kopenhagen 1946.

Staiger, Emil: «Der Geist der Liebe und das Schicksal», Frauenfeld 1935.

«Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters», Zürich und Leipzig 1935.

«Meisterwerke deutscher Sprache», Zürich, Berlin 1943.

«Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht», Olten 1943.

Stapf, Paul: «Jean Paul und Stifter, Studien zur Entwicklungsgeschichte des jungen Stifter», Germanische Studien, H. 208, Berlin 1930.

Konrad Steffen: «Adalbert Stifter und der Aufbau seiner Weltanschauung».

Wege zur Dichtung, Horgen-Zürich 1931.

Weydt, Günther: «Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. Beiträge zum 'Biedermeierstil' in der Literatur des 19. Jahrhunderts», Germanische Studien, H. 95, Berlin 1930.

I. Einleitung. Das Nürrische in der Fröhzeit

Das Motiv des Nürrischen im Schrifttum Stifters zu betrachten, mag auf den ersten Blick als abwegige Aufgabe erscheinen, denn der Kenner und Liebhaber des Dichters hält sich zunächst an dessen klassisches Werk, den «Nachsommer», das er als Gesetzbuch des schönen Lebens verehrt. Hier wie in den übrigen Erzählungen der Reife verwirklichen die Gestalten ein ideales Dasein der Sitte und des Einverständnisses. Sowohl dienend als auch gestaltend wachsen die Einzelnen in die Welt der Natur, des Staates oder der menschlichen Gesellschaft hinein, indem sie die von der höchsten Macht gesetzten Ordnungen zu schauen und nachzuvollziehen suchen. Das Höchste aber offenbart sich im schönen Gegenstand, in dessen reiner Klarheit und Einfachheit sich bis auf den Grund des Seins, auf das Ewige blicken lässt. Aus der durchgreifenden, harmonischen Verbundenheit mit dem Dauernden fließt das Glück völliger Beruhigung. Keine einmaligen Schicksale gelangen somit zur Darstellung, sondern Typen, die in höchstem Ernst das gesetzmässig Gültige verwirklichen.

Für das buntgescheckte, schillernde Kleid des Narren und seine Schellenkappe kann kein Raum sein in Stifters Welt des Masses. Der zerstreuer Unterhaltung dienende, blosser Unsinn würde stören, wo alles sich dem Sinnvollen entgegenneigt. Eine Witzigkeit, die wie manchmal bei Shakespeares Narren eine verkleidete Negation des Bestehenden in sich birgt, ist vollends undenkbar; denn nicht menschlichen Irrtum und Versagen gilt es aufzudecken, sondern im Gegenteil ein bis ins letzte Detail geklärtes Sein in der Wahrheit in feierlichem Ernst zu konstituieren. Ein Narr, wie er als zweite Möglichkeit genannt wurde, wirkt immer — mag er noch so sehr verlacht werden — beunruhigend; er weist auf die Relativität der anerkannten Welt hin und auf die mögliche Existenz einer anderen und vielleicht gültigeren Perspektive.

Trotz alledem stellt R. Frieb in der Einleitung zur Prager Ausgabe der «Narrenburg» (vgl. «Anmerkungen» der Böngschen Ausgabe, S. 208) fest, «Narr» sei ein Lieblingswort Stifters gewesen, und die zahlreichen «Narr»-Belege im Frühwerk und in manchen Briefen werden keinem Leser entgehen. In der «Narrenburg» wird die Eigenschaft sogar einem ganzen Geschlechte angedichtet. Wir begegnen

dem Motiv in den inhaltlich mit jener verknüpften Studien «Mappe» (1841/47) und «Prokopus» (1848), ferner im 1844—47 entstandenen «Waldsteig» und fast 20 Jahre später in den «Nachkommenschaften» (1864). Verwandte Züge gewahren wir auch in Gestalten wie z. B. Ronald aus dem «Hochwald» (1842) oder dem Schlossherrn von Ax aus «Bergmilch» (1843).

Ein Lieblingswort des Dichters zum Gegenstand einer Betrachtung zu wählen, dürfte als allzu gesuchtes Unterfangen erscheinen, wenn das Narrentum nicht als Motiv im Werke wiedererkennbar wäre. Während aus einer stattlichen Anzahl von Belegen Wesentliches herauszulesen ist über Art und Werden der dichterischen Welt, stossen wir anderseits beim Durchkämmen des Materials auf mehrere Beispiele, an denen nichts zu deuten übrig bleibt. Stifter versteht da wie jederman sonst auch unter «Narr» einen Toren, der sich verkehrt oder widerspruchsvoll benimmt bei einer Sachlage, die gemeinhin als einfach betrachtet wird; so wenn er an Matthias Greipl schreibt, er solle ihn nicht für einen solchen Narren halten, der die Examina bis nach den Ferien verschiebe¹. Ein Narr nimmt willentlich oder unbewusst ein Wesen an, das seinen wahren Zustand verkleidet oder das an der gültigen Welt gemessen überflüssig scheint. Ersteres ist der Fall, wenn Stifter sich Fanni Greipl gegenüber «einen entsetzlichen Narren» nennt, weil er sich der ausgelassen lustigsten Stimmung und allen Tollheiten hingibt, während doch der Zweifel an der Geliebten Treue an ihm nagt², letzteres findet sich bei den «Narr» und «Närrlein», mit denen Nichte und Neffe im «Frommen Spruch» tituliert werden, als Aeusserungen der zärtlichen Vertrautheit und als Hinweis auf ein Zuviel an Zuneigung von seiten der Jungen, das freilich mit Heiterkeit entgegengenommen und vom Leser als angenehme Lockerung der streng gemässigten Formen der Sitte empfunden wird. Im «Prokopus» wird ein Gruss aufgetragen an den alten Syndikus, «einen närrischen Mann»³; aber weder vorher noch später erhalten wir den geringsten Hinweis auf dessen Person, so dass wir uns das «närrisch» höchstens mit einem ebenso unbestimmten «sonderbar» übersetzen könnten, eingedenk des Beleges aus «Die Geschichte der zween Bettler», der lautet: «... seine grossen, sanften, schwarzen Augen, die er närrisch genug zu den reichlichen, lichtblonden Haaren empfangen hatte...»⁴. —

¹ 4. 7. 30. XVII, S. 24.

² 14. 2. 30. XVII, 22.

³ V S. 159, 41.

⁴ IV₂ S. 119, 9.

Ein grosser Teil der Beispiele stammt aus dem umgangssprachlichen und affektbestimmten Bereich. Sie erklären sich lediglich aus der Tatsache des Lieblingswortes, das so häufig verwendet wird, dass es seinen ursprünglichen und unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bezeichneten verloren hat und als starre Formel einen sehr weiten, nicht scharf begrenzten Bedeutungskreis deckt.

Nach Ausschaltung der harmlos — weil ohne wesenhaften Hintergrund — auftretenden Belege nehmen wir jene Fälle vor, die eine typische, je nach der Daseinsstufe des Dichters sich verändernde Färbung aufweisen:

Ausserordentlich stark ist das Nürrische im ersten Jahrzehnt ausgeprägt, aus welchem wir Zeugnisse von Stifters Hand besitzen, nämlich von 1830 an. Wir stützen uns auf die beiden frühen Studien «Kondor» und «Feldblumen», sowie auf die Briefe. Auch das schon erwähnte, nicht in die Studienfassung aufgenommene Kapitel der «Mappe», betitelt «Die Geschichte der zween Bettler», scheint dieser Epoche anzugehören. In die Periode von 1830—1840 fällt für Stifter das Erlebnis mit Fanni Greipl und die gleichzeitige Lektüre der Schriften Jean Pauls (1829/30), dann die Vermählung mit Amalia Mohaupt (1837). Er widmet sich dem Studium der Naturwissenschaften und der Malerei, er liest deutsche Klassiker; den Unterhalt erwirbt er sich als Hauslehrer. Zweimal scheitert der Versuch, sich um Amt und sicheres Einkommen zu bewerben. Diese zehn Jahre von Stifters Wiener Zeit liegen vor der Bekanntschaft mit dem Verleger Heckenast und vor dem Entstehen und Erscheinen seiner Hauptwerke (ab 1840).

Reizvoll und vielversprechend der Fülle der Belege wegen scheint eine Betrachtung des jugendlichsten Werkes unter den «Studien», der 1836/37 entstandenen «Feldblumen»: Nicht nur sich selbst bezeichnet der Verfasser der romantischen Herzensergiessungen als einen Narren, auch dem befreundeten Empfänger der Briefe widerfährt Gleiches, und zwar nicht bei zufälligem, vereinzelterm Anlass, sondern zur Bestimmung des wahren Wesens, in welchem sich die beiden immer wieder als Freunde erkennen. Den anmutigen Kreis, in welchem sich die Handlung abwickelt, benennt ein Mädchen desselben ebenso mit einem «nürrische Leute die Hülle und Fülle»⁵. Attribute des Narrentums sind Schönheitsbegeisterung und Lust am Schwärmen und Träumen. Zumal Angela, die im Mittelpunkt der sich bald geheimnisvoll verwirrenden, bald entwirrenden Fäden des Geschehens steht, geht «in allen Narrheiten» mit grösstem Erfolge

⁵ I S. 80, 1.

vor⁶, wobei das Studium klassischer und neuerer Literatur und Kunst, ihre Liebe zur Musik, verbunden mit hohem Verständnis und gebildetem Geschmack für die Reiche des Geistes und aller vom Hauche Gottes angewehten Schönheit im Unterschied zum verachteten Kleinkram praktischer Alltagsbeschäftigungen gemeint sind. Anlässlich eines Gespräches über Beethoven sagt sie: «... mich reißt hin, wo, wie in der Natur, grossartige Verschwendung ist»⁷. Der von Angela begeisterte Albrecht endlich schreibt dem Freund: «Ihr hat man die Heiligkeit der Phantasie, die unsere Erzieher eine Betrügerin nennen, nicht verleidet...»⁸. — Die Heiligkeit der Phantasie ist die Kraft, aus der jener kleine Kreis sich in Orgien der Freundschaft findet und den beseligenden Schauern des Unendlichen sich hingibt. Der Phantasiebegabte ist der in den «Feldblumen» verherrlichte närrische Mensch.

Alle Freuden und Schmerzen solchen Daseins werden gekostet. Durchaus betont man, dass der Narr seine Traum-Wirklichkeit aus sich selbst hervorbringe; er wird auch oft im gleichen Atemzug mit dem Dichter oder dem Genie genannt. An William Lovells Geständnis, er errege oft jene unbegreiflichen Gefühle in sich, die ihn einen «Zusammenhang mit wunderbaren Geistermächten ahnen liessen»⁹, erinnert Albrechts Zustand nach der Begegnung mit einer schönen Frau: «... ich bin ein heftiger, schwärmerischer Tor und trage mich selber in ein immer heisseres Gefühl hinein», er ahnt «Wechselseitigkeiten der Geister» und Seelenverwandtschaften und stimmt zu einer begeisterten Feier der unendlichen Nacht an mit den Worten: «Du wirst lächeln, dass ich wieder einmal ausser mir bin; aber siehe, es ist herrlich um ein schwärmendes, hochwallendes Herz —»¹⁰. Obwohl bei Lovell der Intellekt vorherrscht und Albrecht sich von ihm unterscheidet durch grössere Ueberschwenglichkeit und durch ein fast entschuldigendes Lächeln über sein Schwärmen, während bei Tieck der Held in tiefem Ernste spricht und höchstens von anderen als Narr bezeichnet wird, so ist doch beiden die zentrale Hervorhebung ihres schöpferischen Ichs gemeinsam. — Dass die äussere Welt der selbstgeschaffenen Wirklichkeit widerspricht, ficht den Narren der «Feldblumen» nicht an. Das Wissen, das ihm jene nichts anhaben kann, erhöht noch seine Seligkeit; ungestört kann er die hohen Bilder in seinem Innern mit allen Vorzügen und Vollkommen-

⁶ I S. 76, 41.

⁷ I S. 73, 8.

⁸ I S. 97, 29.

⁹ S. 673, Bd. I, v. Tiecks sämtlichen Werken, Paris 1837.

¹⁰ I S. 59, 9 ff.

heiten schmücken und vom künftigen Glücke dichten und träumen, wie immer es sein Herz begehrt.

Die sich auf den Einzelnen oder höchstens auf die Gleichgestimmten beschränkende, nur relative Wahrheit des erträumten Lebens ist dem Schreiber der Briefe wohl als solche bewusst. Die Momente fehlen nicht, in denen ihn die Einsamkeit überkommt, da er klagt über das selbstgeschaffene Scheinbild, das wir vom andern lediglich erkennen, dessen Ich uns aber eingeschlossen in das Schubfach Körper in Wirklichkeit ferner ist als die durchs Fernrohr sichtbaren Weltssysteme des gestirnten Himmels. Zu Zeiten, wenn der Funke der Begeisterung nicht zu zünden vermag, drängt sich die unbeseelte Welt fremd und voll Langeweile auf. Doch weiss der Dichter mit unbeschwerter Leichtigkeit an den Widerständen vorbeizugleiten. Nachdem die Einbildungskraft zunächst ihres Irrtums überführt wird, indem z. B. die von Albrecht im Parkspiegel geschaute, südländisch anmutende Schöne sich als hartherzige russische Fürstin entpuppt, sie, von der der Jüngling sagt: «— ich aber hatte alle Weichheit und Güte der schönsten Seele in die Züge dieses Bildes getragen»¹¹, nachdem also die Phantasie sich gegenüber der äusseren Wirklichkeit als trügerisch erwiesen und der närrische Schwärmer sich enttäuscht in sein eigenes Traumreich zurückziehen muss, löst sich am Ende doch alles in Harmonie: denn Angela, die Albrecht kurz nach der wundersamen Begegnung im Park kennen lernt und in sein Herz schliesst, ist eine in früher Jugend verloren gegangene und äusserlich sehr ähnliche Schwester der stolzen Russin. Sanft und reibungslos klärt sich auch die Verwirrung, die sich durch Albrechts blinde, in seiner Einbildung befangene Eifersucht ergab. — So entstehen keine ernstlichen oder gar tragischen Konflikte; das Narrentum wird trotz seiner Subjektivität und den daraus entstehenden Verwicklungen vertrauensselig bejaht und eine allverbindende Liebeskraft gläubig zum höchsten Leitstern erkoren¹².

Wie sehr die unter dem Einfluss J. Pauls entstandenen «Feldblumen» dem romantischen Lebensstil verpflichtet sind, bezeugen auch Albrechts Ansichten über die Ehe, wonach «ausserordentlich schwärmerische Menschen, Genies und Narren» nicht heiraten, aber die erste Liebe äusserst heiss, just bis zum ersten Kusse treiben sollten. Erst durch die sogleich folgende, ewige Trennung wird die höchste Vollendung gewonnen, indem das Himmelsbild der Geliebten nicht durch die alltägliche Gegenwart getrübt in einer Art

¹¹ I S. 67, 30.

¹² I S. 56.

«Phantasieehe» immer himmlischer sich bilden kann¹³. Es geht nicht darum, dass man sich auf ein wirkliches Gegenüber einlasse und einem Du zu begegnen suche. Der findenswerte Weg kann nicht durch die Ehe mit ihren täglichen Wiederholungen und vergänglichem Kleinkram führen, weil alles irdisch Umgrenzte, Abgeschlossene, sich Wiederholende das Fortschreiten des eigenen Geistes in die Unendlichkeit hemmt.

Ein nächster Abschnitt sei den Briefen, insbesondere jenen von 1830—1837, gewidmet. Hier wimmelt es von Belegen, in denen Stifter den Freunden sein «nährisches Temperament» mitteilt. Wiederum ist ein von der äusseren Umwelt losgelöstes Weben in der Phantasie gemeint: Was den Dichter in jener Epoche materieller und seelischer Not, da ihm die Bewerbung um ein Amt zu misslingen droht und Fanni sich endgültig von ihm abgewendet hat, am meisten beglückt, schreibt er am 4. Februar 1836 an Brenner¹⁴: Trotz seines Elends habe er einen halben Roman fertiggestellt — womit die «Feldblumen» gemeint sein müssen — und das Schreiben bereite ihm viel Vergnügen, da er die Leute machen könne wie er wolle; er könne sie sich zu Tode lieben, opfern, unschuldig und herrlich über alle Massen sein lassen und dann selber mit ihnen leben und weben und vergessen, dass andere um ihn herum seien. Das in den «Feldblumen» dargestellte nährische Dasein freien Dichtens und Träumens entspricht also der Innerlichkeit, in die der Dichter sich selbst zu jener Zeit am liebsten zurückzog. Des jungen Stifter Widerstreben, sich auf die äussere Wirklichkeit einzulassen, illustrieren insbesondere die Briefe an Fanni Greipl, in denen seine Liebesbeteuerungen von einem merkwürdig unsicheren Schwanken und unentschlossenen Zögern durchsetzt sind, wenn die Erfüllung des erträumten Glückes zur Diskussion steht, einem Zögern, das einen tieferen Ursprung hat als allein die in den Biographien meistens angeführte Unsicherheit der äusseren Existenz.

Achten wir aber genauer auf die Bedeutung des Nährischen, so gewahren wir einen Unterschied zwischen Werk und Briefen: In letzteren kann sich nämlich die Lust am unmündigen, traumseligen Leben nicht recht behaupten. Der leichte Humor, mit dem der Narr der «Feldblumen» belächelt wird — nur sehr leise, weil der Widerstand der Welt kaum spürbar bleibt —, dieser zur Schau getragene Humor vermag sich nicht mehr in seiner vergnügten Unbeschwertheit zu halten. Aus der unmittelbaren Berührung mit der

¹³ I S. 61, 12.

¹⁴ XVII S. 41, 24 ff.

äusseren Wirklichkeit mischt sich traurige Bitternis in das Lächeln über den Narren, dessen negative Seite nicht übersehen wird: «Kennst Du denn nicht von jeher meine Eigenschaft, dass ich nie etwas leiste, eben deshalb, weil ich sonst nichts will, als das Ungeheuerste und Ueberschwenglichste und Schönste und Erhabenste und alles?!», heisst es in einem Brief vom 10. November 1836 an Brenner¹⁵. Nicht nur das Fehlen der soliden Leistung wirft sich der närrische Mensch vor, — die phantasiegeschaffenen Reiche selbst, die doch sein wahres Leben bedeuten, erweisen sich als eitel. So schreibt Stifter am 24. Juni 1836 an Handel: «Meine himmelschönen Ideale der Frauenliebe sind elend hin, das Herz, närrisch und warm, einst pochend in Ueberlust, und die Herrliche, Schwärmerische, Trunkene, Treue, Seraphreine, Künftige mit der namenlosesten, unsäglichsten Ueberschwenglichkeit lieben wollend, musste lächerlich verpuffen zwischen Himmel und Erde...»¹⁶. Und in ähnlichem Sinne, nur viel gemässigt, klagt er noch fast zehn Jahre später an Heckenast über die Narrheit, dass er zwischen Entzücken und Pein schwebe, wenn ein so schön im Haupte Vorgespiegeltes sich nicht realisieren lasse (8. April 1845)¹⁷.

Neben seinem allzu unendlichkeitstrunkenen Herzen und den gleichsam überschüssigen — weil nicht in die Wirklichkeit des Werkes eingehenden — Schemen der Einbildung bezeichnet Stifter auch seine raschen Stimmungswechsel als «närrisch», sein Hin- und Herpendeln zwischen schwärmender Seligkeit und einsamer Verzweiflung, zwischen Ironie und Schwermut, und alles miteinander fasst er unter dem Begriff «Schoppicismus» zusammen¹⁸, was zunächst bei dem fast aus jeder Zeile sprechenden Einfluss Jean Pauls nicht erstaunt.

Inwiefern sind sich Schoppes Humor und Stifters Jugend-Narren-tum verwandt? Wir wissen nicht, ob Stifter schon vor seiner Bekanntschaft mit dem Werke Richters eine Vorliebe für das Närrische gefasst hatte, denn die überlieferten Briefe — als die ältesten Zeugnisse — setzen gleichzeitig mit der Lektüre Jean Pauls ein. Es ist aber anzunehmen, dass das Wort an sich schon vorher von Stifter gerne gebraucht wurde; bei Richter trägt der Ausdruck kein auffälliges Gewicht. Doch scheint nun — als jener in der Sprache Jean Pauls beglückt sein eigenes Dasein in Worte gefasst sah —, dass dessen

¹⁵ XVII S. 59, 27.

¹⁶ XVII S. 55.

¹⁷ XVII S. 148.

¹⁸ XVII S. 56, 23 ff. u. 58, 10.

Schoppe-Gestalt sein Narrentum ganz besonders bestätigt und zur Blüte getrieben habe. Mit Richters humoristischem Helden ist dem Narren freilich die Scheu, sich hingebend aufs Begrenzte einzulassen und das gleichzeitige Suchen nach dem Unendlichen gemeinsam. Doch auf dem Weg, den Schoppe einschlägt, nämlich indem er die Vernichtung der wirr aufgetürmten Endlichkeit der Materie durch den Witz austreibt, vermag Stifter nicht zu folgen. Er sieht lediglich die unüberbrückbare Kluft zwischen seinen «himmelschönen Idealen» und der Wirklichkeit. Auf letztere hinabzublicken und sich darüber lustig zu machen will ihm nicht recht gelingen, denn sein Herz neigt sich zu sehr den hyperbolischsten Schwärmereien zu, ohne die Kraft zu besitzen, den hohen Flug durchzuhalten. Als typisches Beispiel hiefür sei eine Stelle aus dem Brief an Handel vom 20. September 1837 zitiert: «— dass ich ferner ein Narr bin, der sich nur ein einzig Mal recht überschwenglich mit universumsgroßem Herzen werfen möchte an ein eben solches unermessliches Weiberherz, das fähig wäre, einen geistigen Abgrund aufzutun, in den man sich mit Lust und Grausen stürzte — und eine Trillion Engel singen hörte — Jesus Maria! — ich könnte mich mit ihr Arm in Arm in den Niagarafall stürzen — — — aber sie sind Gänse, die derlei für Phantasterei ausgeben — und bei Ypsilanti nette Schmiseln kaufen»¹⁹. Das ist kein Schoppescher Humor; den Schreiber hält sein Gefühl gefangen, so dass er sich nicht zu jener Freiheit aufschwingen kann, vor der alles Vergängliche gleich nichtig erscheinen würde. Im folgenden Satz gesteht er dem Freund, dass ihm bei aller äusseren Lustigkeit doch immer leise das Herz weh tue. Mag er auch die Gänse, die sich vorwiegend für Modeflitter interessieren, verachten, im Grunde muss er doch ihr besonderes Dasein anerkennen, so gut wie das eigene. Die Gefilde seiner himmelwärts fliegenden Phantasie aber lösen sich allzu schnell wieder in Luft auf. — Nicht dem witzigen Menschen wird der Narrentitel beschieden — zu der irr tümlichen Annahme verleitet lediglich Stifters Inanspruchnahme eines «Schoppizismus» —, nicht ein Humorist ist Stifters Narr, sondern ein Schwärmer, der trotz aller seligen Sehnsucht wohl weiss, dass seine all- und liebetrunkenen Träume «lächerlich verpuffen» müssen als ein weltfernes, unnötig eingebildetes Zuviel der Phantasie.

Er unterscheidet sich trotz verwandter Ausgangslage nicht nur im eingeschlagenen Weg, sondern auch im erreichten Ziel von Schoppe und den Jean Paulschen Helden überhaupt. Treffend veranschaulicht die andere aus dem Narren-Jahrzehnt datierende Studie, der «Kon-

¹⁹ XVII S. 72, 9 ff.

dor», das Verhältnis zum verehrten Vorbild. Unter motivischer Anlehnung an «Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch» lässt sie uns an der Ballonfahrt der kühnen Kornelia teilnehmen, einem «nährischen» Unterfangen, — so äussert sich der Maler Gustav, welcher den Flug mit dem Fernrohr verfolgt. Wovon bisher immer nur geredet wurde, das ist im «Kondor» zum eindrucklichen Symbol verdichtet: Die Gondel löst sich von der Erde und schwebt empor ins grenzenlose All des himmlischen Aethers. Allein wir erleben die Fahrt nicht mit dem jungen Lord, der sich Jean Paulisch jubelnd seines erhabenen Standpunktes freut, sondern durch das Auge Kornelias, die zwar den Mut zum kühnen Entschluss besessen und sich mit Begeisterung in den Morgenstrom des Lichts emportragen lässt, dann aber entsetzt zurückfährt vor der Oede des grenzenlosen Abgrundes, der sich an Stelle des Himmels um sie öffnet. Als selbst die Erde, für das Mädchen «das wohlbekannte Vaterhaus», in ein phantastisches, von goldenem Rauche umlodertes Ungeheuer verwandelt wird, verfällt es in ohnmächtigem Grauen dem Schwindel. — Das Streben des nährischen Menschen nach dem himmlischen Aether erwies sich als leichtsinnige Verblendung; er ist dem Unendlichen nicht gewachsen und erliegt halb wahnsinnig, nachdem er sich eigensinnig die sichere Geborgenheit der mütterlichen Erde verscherzte. — Während das Dasein Jean Paulscher Wesen sich in die Höhe hebt — und wäre es auch auf dem Wege des Humors wie der Vogel Merops rückwärts mit dem Blick zur Erde —, so richtet Stif- ters Heldin ihr Auge wohl zum Himmel in nährischem Mut, aber Angst überfällt sie und zwingt den «Kondor» niederzugehen.

Die frühe Blüte des Narrentums spiegelt unmittelbar die Stimmung des jungen Stifter wieder, die sich in Jean Paulscher Sprechweise kund tut. Bei aller Häufigkeit der Belege und leidenschaftlichem, persönlichem Anteil zeitigt die nährische Periode des Dichters doch keine wesentlich gestaltete Welt. Nicht nur Versagen, wie es sich in den Briefen und im Schwindel Kornelias äussert, auch das weitgehende Fehlen des Begriffes im Wortschatz der folgenden Epoche — eröffnet durch das «Heidedorf» (1840), dem ersten Schritte Stifters auf dem Wege zu sich selbst — weist darauf hin, dass sich der Dichter vom Nährischen wie von einer Jugendkrankheit, als von einer ungemässen Daseinsform zu befreien suchte. Als die Gestalt des Narren später wieder auftritt, z. B. im «Waldsteig» in den mittleren vierziger Jahren, verkörpert sie nicht mehr jenes erste all-begeisterte, traumselige Leben in der Phantasie, der Narr ist «ein verwirrter Mensch».

II. «Die Narrenburg»

1. Abschnitt: Einleitung

Stifters Erzählung «Die Narrenburg» wurde erstmals in «Iris, Taschenbuch für das Jahr 1843» (herausgegeben von Johann Grafen Mailáth in Pest) veröffentlicht. Schon ein Jahr später erfolgte der Neudruck: «Die Narrenburg» bildete die zweite Novelle im zweiten Band der 1844 erscheinenden «Studien». Die Entstehungszeit wird von der Forschung unter Berufung auf Briefe Stifters an seinen Verleger Heckenast unmittelbar anschliessend an die Niederschrift des «Hochwaldes» (1841) festgelegt. Der Dichter hat jedoch die «Narrenburg» vor ihrem zweiten Erscheinen überarbeitet und so bedeutende Aenderungen angebracht, dass wir von zwei Fassungen sprechen müssen.

Wie schon zu Lebzeiten Stifters lediglich die Studien eine schnell wieder verebbende Welle des Ruhmes aufwarfen, so galten jene noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein für den allein beachtenswerten Kern des Werkes. Seither hat sich das Schwergewicht zugunsten des «Nachsommers» und des «Witiko» verschoben, und Hermann Bahr¹ sieht hingegen in den Studien erst Versuche und Handübungen, skizzenhafte Vorläufer aus der Zeit vor dem Zusammenstoss mit Hebbel und der Erschütterung durch die Revolution, da Stifter noch nicht zum vollen Bewusstsein seiner künstlerischen Sendung gelangt und das absolute Mass und die Heiligung des Lebens durch die Sitte noch nicht erreicht war. Hankamer² stellt dar, wie Stifter zwischen 1840 und 1850, dem eigentlichen Jahrzehnt der Studien, einen Kampf führte um das Rätsel, das Schicksal und Schuld der menschlichen Existenz aufgeben und sie mit Verwirrung zu umschleiern drohen. — In der sozusagen vorläufigen Epoche ist somit das närrische Element nicht zum vornherein ausgeschlossen, obwohl es, — wie wir eingangs des I. Kapitels erwähnten — seiner zwiespältigen Natur wegen zur harmonischen Welt aus der Zeit der Vollendung im Widerspruch steht.

Bei der ersten Begegnung mit unserer Studie stossen wir jedoch ganz und gar nicht auf das Narrentum, das wir, aus dem Titel schliessend, als Hauptthema der Erzählung zu finden erwarten. Die Frage nach dem zentralen Motiv oder Anliegen ist überhaupt nicht

¹ «Ad. Stifter, eine Entdeckung», 1919.

² «Die Menschenwelt in Stifters Werk», Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, 1938.

leicht zu beantworten bei der vielgestaltigen Struktur des Ganzen. Zwei völlig verschiedene Welten und zwei voneinander unabhängige Handlungen sind in die Studie eingebaut und folgendermassen auf die drei Kapitel verteilt:

I. «Die grüne Fichtau»: Heinrich, der junge Wanderer, hat sich in dem nach dem abgelegenen Waldtal benannten Wirtshaus «Zur grünen Fichtau» niedergelassen, um Pflanzen und Steine zu sammeln. Nach einer breiten Schilderung des Sonnabends, an dem nicht nur der Boten-Simon die Sendungen und Nachrichten aus dem Flachland heraufbringt, sondern auch die Holzfäller, die Jäger und der Hirte aus dem nahen Gebirge herabzusteigen pflegen, um einen gemütlichen Abend in der «Fichtau» zu verbringen, nach der Beschreibung von Land und Leuten mit Einflechtung von altem Sagen- und bodenständigen Bräuchen lässt uns Stifter, nachdem die Nacht eingebrochen, einer heimlichen Zusammenkunft in der Gartenlaube beiwohnen, wo Heinrich und die Wirtstochter Anna sich zum ersten Male ihre innige Liebe gestehen. — Während an die «Feldblumen» erinnernde Absonderlichkeiten z. B. im Wesen Heinrichs und überschwengliche Gefühlsergüsse einerseits, anderseits der breite Realismus beginnender Heimatdichtung sich ablösen, bringt das zweite Kapitel mit der Schilderung der ausgestorbenen Siedlung auf dem Rotenstein eine dritte Tonart.

II. «Das graue Schloss»: Wir unterscheiden zwei Teile: zunächst die sonntäglich festliche Kirchfahrt der Fichtauer ins Flachland hinaus und dann auf sehr viel weiterem Raum den Rundgang durch die Scharnastsche Ruine, genannt «Narrenburg», den Heinrich mit seinem Freund Robert, dem Stadtschreiber, unternimmt, bevor er sich für einige Tage aus der Fichtau entfernt, um das alte Gerücht zu verfolgen, auf das er nach der Entdeckung der seltsamen, die Fichtau überragenden Trümmer stiess, und aus dem er Aufschluss über seine Herkunft zu finden hofft. Seine Vermutung bewahrheitet sich, indem nicht nur verschiedene Hinweise während des Rundganges, sondern auch alte Amtspapiere bestätigen, dass Heinrich ein direkter Abkomme des Grafen Julius von Scharnast sei.

III. Zu der gewissenhaften, absolute Gegenständlichkeit erzielenden Darstellung der toten Stätte tritt die eine Partie des letzten Kapitels, benannt «Der rote Stein», in starken Gegensatz, nämlich das eingeschobene Teilstück aus des Vorfahren Graf Jodok Tagebuch, das Heinrich nach Antritt seines Erbes im roten Felsensaal liest, ein leidenschaftlicher, ins weglose Dunkel menschlicher Schuld und grausamen Schicksals hinabweisender, inhaltlich nur sehr lose mit dem

Rundgang verknüpfter Bericht von der unglücklichen Ehe des Ahnherrn. — Nachher folgt die Beschreibung der emsigen Bautätigkeit, die unter des neuen Grafen Leitung anhebt, um die Ruine wieder instand zu setzen, denn seine jetzige Stellung in der Welt — das ganze Gebiet der Fichtau ist dem Rotenstein steuerpflichtig — beseitigt alles, was ihn noch hätte hindern können, um die Hand der Geliebten anzuhalten. Die Erzählung wird durch die Hochzeitsfestlichkeiten beschlossen, an denen nicht nur die Verwandtschaft des adligen Paares teilnimmt, sondern das ganze Fichtauer Gebirgsvolk in geselliger Lust sich vergnügt.

Der kurze Ueberblick zeigt, dass wir es mit einem seltsam komplexen Gebilde zu tun haben, vor dem der Leser nicht recht weiss, ob er der harmlosen Dorfgeschichte oder der fragmentarisch vermittelten, rätseldurchwobenen Vergangenheit den ersten Platz in der Schichtung der Teile einzuräumen habe. In der zweiten Fassung hat der Dichter — wohl im Bestreben, die durch die Zweiteiligkeit der Studie gefährdete Spannung sowie die Einstimmigkeit des Geschehens zu fördern — zwei Umstellungen vorgenommen: Indem der aufschlussreiche Brief von Heinrichs Mutter über dessen Herkunft erst nach dem Besuch der Ruine eintrifft, soll der Rundgang in vermehrtem Masse dazu beitragen, durch allmähliches Aufdecken der Beziehungen Heinrichs zu den früheren Besitzern der Burg die Spannung zu steigern. Die Verschiebung von Jodoks Tagebuch vom Ende der Studie an den Anfang des dritten Kapitels erfolgte, weil die Schilderung der Hochzeit symbolisch die Einholung des zu Beginn durch die nächtliche Liebesszene gesteckten Zieles bedeutet und sich deshalb für den Abschluss besonders eignet. — Aber trotz der kompositorischen Aenderungen ragen der Rundgang in seiner unmässigen, epischen Breite und Jodoks leidenschaftlich-verhaltenes Tagebuch wie zwei erratische Blöcke hemmend aus dem Fluss der freundlicheren Ereignisse auf.

2. Abschnitt: Das Narrenmotiv

A. DAS NARRENTUM IN DER FICHTAU

Der Teil, welcher dem Rundgang vorangeht, ist besonders in der ursprünglichen Fassung vom Nürrischen in einer «feldblumen»-haften Manier durchsetzt. Wie in der frühen Studie das Narrentum als allverbindendes und lebenspendendes Fluidum immer wieder wirksam wird, so erhalten auch die Hauptfiguren in der Fichtau samt und sonders jenes Attribut leicht hin zugestanden. Da jedoch der in den «Feldblumen» verherrlichte romantische Lebensstil in der «Heiligkeit der Phantasie» durch ein ländliches Milieu und eine entsprechend erd- und volksnahe Daseinsweise ersetzt wurde, entbehrt das angetönte Narrentum zuweilen eines realen Hintergrundes und hängt als leeres Wort in der Luft, als sei es aus blosser Laune vom Dichter hingeschrieben worden. Am ehesten überzeugt es noch bei Anna, der Wirtstochter, deren Hang zum Träumen durch die Märchen einer uralten Amme gespeist wurde und deren Sinn für das Dichterische, wie es der Autor der «Feldblumen» verstand, sich in der Gartenlaube kundtut¹. Heinrich ist wohl der «verrückte Gast», weil er nicht wie die übrigen Leute einer nützlichen Arbeit nachgeht, sondern Pflanzen und Steine sammelt. Vor allem in der ersten Fassung wird sein Sonderlingsdasein aus der Perspektive der soliden Fichtauer ins Lächerliche gezogen. Undurchsichtig bleibt aber, worin die Tollheit Vaters Erasmi², des Wirtes, bestehe, denn ausser der einen Anspielung auf seinen Stolz und die verblendete Liebe zur hübschen Tochter³ beziehen sich die Belege wie bei den zwei anderen Gestalten auch auf das ganze Wesen und Geschick des Betreffenden, und der Wirt verkörpert gänzlich ein währschaftes Leben in der Arbeit und der daraus gewonnenen Frucht. Naturhaft verwurzelt im Land und in seinem Volk bedarf er des geisterverbindenden nürrischen Elementes nicht.

Fast alle Stellen sind im Tone derb-fröhlicher Ländlichkeit gehalten, und die Narr-Betitelung birgt als ein herzliches Kraftwort eine Art unbeholfener Zuneigung in sich, in die sich hie und da gutmütiger Spott über ein Zuviel der Phantasie mischen mag. Von der einstigen, dem Genie gezollten, hohen Begeisterung oder der leisen Wehmut über die gestaltlose, schattenhafte Flüchtigkeit jener Träume, von der im ersten Kapitel aufgewiesenen Problematik des nürrischen

¹ I S. 290 ff. Vgl. auch Iris IV₂ S. 18, 2.

² Z. B. IV₂ S. 19, 28 ff.

Daseins überhaupt findet sich keine Spur. Die Fichtauer stehen so behaglich und zufrieden mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit, dass zu abenteuerlichen Schwärmereien der fruchtbare Grund fehlte.

Wir wundern uns somit nicht, wenn die meisten Belege in der Studien-Fassung verschwunden sind. Bei der wachsenden Gewissenhaftigkeit in der Formulierung merzte Stifter sein Lieblingswort als eine aus der Jean Paul-Zeit stammende Stilmanier bewusst aus, so wie er in den vierziger Jahren nachträglich manche romantische Eigenheit aus seinen Schriften tilgte³, da sie der Welt nicht mehr entsprach, die er darstellen wollte. — Wir betrachten ein einzelnes Beispiel:

Noch in der Iris-Fassung wird Heinrichs Verliebtheit folgendermassen geschildert: «... der Naturforscher schien zehnmal nährischer als je, er hieb toll und thöricht in den Gesteinen herum, und trieb alles in fieberischer Hast und Ungeduld, und er schleppte ganze Bürden von Gesträuchen nach Hause, so warf er am Ende abends alles in die Pernitz»⁴.

In der zweiten Fassung lesen wir statt dessen nur: «... er sah sie (Anna) gehen und kommen oder ihr liebes Kleid sanft schimmern zwischen den Büschen des Gartens»⁵. — Die offensichtliche Verkürzung ist die Folge einer ausrichtenden Vereinfachung und Glättung des Satzgebildes. Fassung I häuft an den multiplizierten Komparativ gleichsam zur Ausführung und weiteren Steigerung eine ungeordnete Reihe von inhaltlich parallelen Sätzen, wirft aber am Ende die ganze Auftürmung wieder um mit einer anakoluthen Fügung der Schlussperiode, deren — zur Einleitung der zweiten Hälfte eines adversativen Vergleichssatzes (zwar — aber) bestimmtes — «so» vergeblich nach rückwärts seinem ersten Scharniergelenk («wenn einerseits...») entgegenzielt und dadurch den Bau jener ungereimten Akkumulation als grammatikalisch unrichtig vernichtet. Auch in der Verwendung synonyme Wörter (vgl. die Pleonasmen «toll und thöricht», «Hast und Ungeduld») äussert sich der Trieb zum wahllosen Auftürmen. — Die unausgewogene und unlogische Struktur entspricht dem Inhalt des Satzes: der überstürzten Entfaltung und daraus folgenden Sinnlosigkeit von Heinrichs Tun. Die Beschreibung des verliebten Treibens erinnert uns an das Bild des Wanderers, wie ihn Stifter uns zum ersten Male vor Augen stellt:

³ I S. 298, 17 ff.

⁴ Vgl. Zusammenstellung f. «Narrenburg» IV₂ S. 8.

⁵ IV₂ S. 22, 15 ff.

⁶ I S. 304, 10.

«verworren angezogen und mit den seltsamsten Dingen bepackt»; allerart Utensilien für sein Sammler- und Forscherleben stehen nach verschiedenen Seiten von ihm ab und verzerren die Umrisse seiner Gestalt. Er ist anzusehen «wie ein wandelndes Kreuz»⁷, wobei aber dem Kreuz kein symbolischer Wert zukommt; es dient lediglich der Hervorrufung des Absonderlichen. — Ueberladenheit und sprunghaft Ungereimtes in Satzbau, Bild und Handlung sprechen von des jungen Stifter Neigung zum Ueberschwenglichen und Phantastischen und gemahnen uns an Gestalten E. T. A. Hoffmanns und deren verwirrend vieldeutiges, die Grenzen der Vernunft und des Menschlichen überschreitendes Gehaben, wenn auch der harmlosen Narrheit in der Fichtau jedes wirklich Dämonische abgeht. — Im Zusammenhang mit Heinrichs beschriebener Tätigkeit stellen wir einen Vergleich an mit dem Briefschreiber der «Feldblumen» beziehungsweise dessen Verhältnis zur Natur. Beide ergehen sich am liebsten im Freien und durchziehen wandernd Berge und Wälder. Aber während Albrecht in den Stimmungen einer Landschaft die mannigfaltigen Bewegungen seiner eigenen Seele spiegelt⁸ oder sich der Magie einer verträumten Sommernacht hingibt⁹, nennt Stifter den Helden der «Narrenburg» einen Naturforscher, der sich Sammlungen von Pflanzen, Tieren und Steinen anlegt. Heinrich ist somit ein Vorläufer seines Namensvetters im «Nachsommer»; auch dieser widmet sich ohne eigentlichen Beruf der Erkenntnis der Naturdinge, um ein Bild von Aufbau und Werden der Schöpfung zu erhalten, so wie der Abkomme der Scharnast der Geliebten seine Bestimmung dahin erklärt, dass er im Buche Gottes, in dessen Lettern, den Steinen, Blumen, Lüften und Sternen lese¹⁰. In der «Narrenburg» wird jedoch die Forschertätigkeit erst obenhin gestreift; romantische Gefühlsseligkeit steht der geduldigen, von Stufe zu Stufe am Beobachteten fortschreitenden Erkenntnis im Wege. Vor allem im Zustand der Verliebtheit, wie ihn die erste Fassung darstellt, dreht sich Heinrich im Wirbel subjektiver Regungen um sich selbst und verliert im willkürlich gewaltsamen Umgang die lebendige, von Demut getragene Beziehung zu seinen Buchstaben Gottes. Wenn die Wirkung eben der in den «Feldblumen» verherrlichten, närrischen Seligkeit des hochwallenden Herzens auf der Stufe der Fichtauer Welt, in der der Mensch im Begriffe steht, sich auf seine reale Umgebung

⁷ I S. 274, 16—30.

⁸ I S. 90, 5—36 / 110, 22 ff.

⁹ I S. 120, 25 ff.

¹⁰ I S. 294, 26 ff.

einzulassen, auch nicht geradezu als verheerend verurteilt wird, so macht sie doch mindestens ihren Träger lächerlich.

Der Schritt von der ersten zur zweiten Fassung unseres Narren-Beleges ist bedeutungsvoll: An Stelle überstürzter Bewegung tritt Ruhe sowohl im Satzbau als auch in der Haltung Heinrichs. Alles wird in einer einfachen, übersichtlich gegliederten Hauptperiode gesagt. Vom zentralen «er sah» hängen zwei Akkusative mit Infinitiv ab, deren erster mit den Verben «gehen» und «kommen» von äusserster Kürze und Schlichtheit ist. Eine leise Bewegung entsteht durch das «schimmern», sowohl seiner inhaltlichen Differenziertheit als auch der ungewöhnlichen Stellung wegen; normale Prosa würde sagen: er sah . . . ihr liebes Kleid sanft zwischen den Büschen des Gartens schimmern. Die Verschiebung bewirkt zweierlei: Die drei gleicherweise vom konjugierten Verb abhängigen Infinitive bilden mit diesem zusammen die grammatikalischen Eckpfeiler des Satzgebäudes. Wenn nun der letzte Infinitiv durch allzu viel Wortmaterial von seinem Bezugsverb getrennt wird, leidet die Uebersichtlichkeit sowie das Gleichgewicht des Gerüsts. Auch die Assonanz des «schimmern» ans «kommen», dem jenes folgt wie ein leicht abgewandeltes Echo, wäre nicht mehr ohne weiteres hörbar. Ferner entsteht durch die Verschiebung ein rhythmisches Spiel: Die Zweiteiligkeit des ersten A. c. I. wird wenn nicht grammatikalisch, so doch satzrhythmisch wiederholt, indem nach «schimmern» sich unwillkürlich eine kleine Pause ergibt. — Dass das Verb «schimmern» durch seine neue Stellung besonders betont und zu einer Art Gipfel wird, entspricht seiner schon erwähnten inhaltlichen Besonderheit; es enthält als einziger unter den übrigen Ausdrücken statistischer Natur eine diskrete Andeutung bewegter Freude, indem es ein Flimmern von Luft und Licht vermittelt.

Auch der Inhalt spricht von Mässigung des leidenschaftlichen Getriebes und Klärung des Verworrenen. An Stelle jener fieberhaften Tätigkeit heisst es von Heinrich nur mehr das eine: «er sah sie . . .» Der verliebte Schwärmer der ersten Fassung sieht Anna nicht, er sieht nicht einmal die Pflanzen und Steine, die er wahllos zusammenrafft, so sehr hält ihn der Taumel seines Gefühles in sich gefangen. In der zweiten Fassung genügt es dem Dichter, zu sagen: «er sah sie», d. h. seine Liebe stürzt den Helden nicht in einen blinden Rausch, sondern öffnet ihm die Augen, dass er Anna als ein Gegenüber, als ein gegenwärtig wirkliches Wesen mit eigenem Sein und Tun erst erkennt. Er sieht sie gehen und kommen, er sieht ihr Kleid schimmern; einzig das Adjektiv «lieb» bringt des Schauenden

persönliches Gefühl in die objektive Beschreibung hinein. In der Wandlung von der ersten zur zweiten Fassung finden wir einen Ansatz dessen, was der Dichter als Fünfundfünfzigjähriger gegenüber Heckenast sein Bemühen um die «Ehrerbietung vor der Wirklichkeit» nannte¹¹.

Die Fähigkeit des Auges ist für Stifter entscheidend. Nicht nur betrachtete er sich selbst noch in den Vierzigerjahren eher zum Maler denn zum Dichter berufen und tritt in der Schilderung seiner Landschaften jener Zug zum bildhaft Beschreibenden des öftern hervor, sondern er sprach es auch im Werke aus, dass «die Lust des Schauens» ein Wesentliches bedeute. Um die Dinge und Begebenheiten in den Rahmen ihrer eigenen inneren Grösse vorzuführen, sei es nötig, sie «mit klaren Augen anzuschauen»¹². — Obwohl auch dem jungen Scharnast durch die Liebe der Sinn für das Ganze aufgeht, ist er noch nicht im selben Masse ein Schauender wie Heinrich Drendorf. Er wendet sich vielmehr, nachdem er in Anna gefunden, was er so lange vergeblich in Pflanzen und Steinen gesucht¹³, von seiner Forschertätigkeit ab und müht sich als Held einer realistischen Dorfgeschichte um die zur Heimführung der Braut nötige Sicherung der äusseren Umstände; ganz am Ende erfahren wir, dass er als Schlossherr seine von den Fichtauern als die alte Narrheit wiedererkannte Liebhaberei des Sammelns weiterpflege.

Wenn wir auch in der Umwandlung des betrachteten Satzes eine frühe Andeutung nachsommerlicher Daseinsweise zu erkennen glauben, so setzt sich doch dieses Besondere noch nicht einheitlich durch die Gestaltung der ganzen Studie fort. Wir sehen nur soviel, dass das Nürrische auf der Stufe der Fichtau ganz im Gegensatz zu seiner einstigen Eigenart, in der es als Attribut des dem Unendlichen sich nähernden Träumers erschien, nun geradezu von der Erkenntnis der Wahrheit ablenkt, welche vor allem in der Ruhe gewonnen wird. Letztere ermöglicht erst die Ausrichtung auf den geliebten Gegenstand.

¹¹ XIX S. 224.

¹² VII S. 289.

¹³ I S. 300, 11.

B. DIE NARRENBURG

1. Vorbemerkungen

Im Motiv, welches sich durch den Titel der Studie ankündigt, ist das nährische Element nicht mehr eine freie, gewissermassen atmosphärische Qualität, die sich etwa im Wesen eines Menschen kundtut, es ist vielmehr gebunden in einem toten Gegenstand, der Narrenburg.

Mit dem Sitz Rotenstein, unter dem Volke gemeinhin als die «Narrenburg» bekannt, hat es — wie wir gleich zu Beginn erfahren — folgende Bewandnis: Dem seltsamen Namen liegen manche «nährischen» Taten der Besitzer zugrunde, die trotz der Gegenmassnahmen des besorgten Grafen Hanns von Scharnast ihres tollen Treibens nicht entraten konnten. In Kenntnis des sich in der Familie forterbenden Ansatzes zur Narrheit hatte nämlich der Ahnherr die Uebernahme des Besitztums an die Bedingung geknüpft, jeder müsse sich vor Antritt der Erbschaft eidlich dazu verpflichten, die Lebensbeschreibungen seiner sämtlichen Vorgänger zu lesen, sowie eine genaue Schilderung seines eigenen Tuns in dem dazu bestimmten Roten Felsensaale niederzulegen. Doch die hievon erhoffte Belehrung und Besinnung steigerte im Gegenteil das nährische Wesen: Die älteren Fichtauer erzählen von Bruderzwist, Feuersbrunst, Unrecht und Gewalttat, Wahnsinn, geheimnisvoller Musik; der letzte Besitzer endlich, Graf Christoph, liess das Schloss zumauern und zog unter französischer Fahne ins Mohrenland, wo er gefallen ist. Seither liegen die Gemächer mangels eines gräflichen Anwärters verlassen bis auf Ruprecht, den greisen Pförtner, der nur ungern jene, die von Amtes wegen sich um den Rotenstein kümmern müssen, einlässt.

Infolge unserer Themastellung würden uns zwar am meisten die Narrheiten der Bewohner interessieren, die der Burg zum Namen verhalfen, sowie die Ursache des seltsamen Einflusses auf die Tollheit durch besagtes Testament. Allein der Dichter hat zunächst die Burg an sich in den Mittelpunkt gerückt und zwingt uns, mit Geduld in ihr Wesen einzudringen, indem er dem gemütlichen Treiben in der Fichtau den ausgedehnten Rundgang durch jene Gemäuer folgen lässt.

Das Motiv der vom Unglück heimgesuchten, geheimnisumwobenen, in graue Vorzeit weisenden Burg ist einer der Punkte, mit denen die positivistische Literaturwissenschaft den Anteil der Ro-

mantik an Stifters Studie belegt¹, wobei besonders auf die Aehnlichkeiten mit E. T. A. Hoffmanns «Majorat» und dessen Spukschloss hingewiesen wird. Wir versparen den Vergleich mit der Quelle auf einen späteren Abschnitt und werden sehen, dass gerade in den vermeintlich verwandten Stücken die Verschiedenheit des Rotensteins von der Welt des Spätromantikers an den Tag tritt.

Eine gewisse motivische Nähe gewahren wir beim fast gleichzeitig entstandenen «Hochwald», wo das Schicksal der letzten Bewohner von Schloss Wittinghausen erzählt wird. Wie wir in der «Narrenburg» erst die Bekanntschaft des Wohnsitzes machen müssen, bevor wir in die eigentliche Vergangenheit eingeführt werden, so erhebt sich die Handlung jener lange Zeit populärsten Studie des Dichters aus dem Bild der zerfallenen, von Kräutern und Blumen überwucherten Ruine und führt am Schluss wieder dahin zurück. In der Hauptsache geht es jedoch um das unselige Geschick der Insassen und ihrer Freunde. Selbst am Ende ist die Ruine nur der Raum und Hintergrund für die beiden ihren Schmerz mit Fassung und lieblicher Wehmut ertragenden Schwestern, von denen besonders Klarissa in romantischer Verklärung sich abhebt; in treuer Anhänglichkeit weilt sie ihr Leben der Erinnerung eines Jugenderlebnisses, ihrer ersten und einzigen Liebe. Tag für Tag hegt sie in sich den zu früh verlorenen Geliebten, sieht in den goldenen Sternen sein Haar und im blauen Himmel sein Auge; selbst die Achtzigjährige träumt von der Wiederkunft des toten Jünglings und stellt damit — freilich unfreiwillig — ein praktisches Beispiel der in den «Feldblumen» propagierten Phantasie-Ehe dar. — Was also noch im «Hochwald» nur den Rahmen bildet für das menschliche Geschehen, erscheint in der «Narrenburg» als zentraler Gegenstand.

2. Gestaltung und Wesen der Narrenburg-Welt

Die beiden Leitthemen menschlicher Beziehungen, das allmähliche Hervortreten von Heinrichs Familienzugehörigkeit und die Hinweise auf die Vergangenheit, die in der Enthüllung von Ruprechts Vaterschaft an Narzissa gipfeln, würden nicht genügen, die Spannung des Lesers zu erhalten, und rechtfertigen die ausserordentliche Breite des Ganges durch das «graue Schloss» nicht. Wir schliessen daraus, dass die Darstellung der Welt an sich ein Hauptanliegen Stifters gewesen sei, und sie ist es auch, die unser Interesse

¹ Vgl. Einleitung v. G. Wilhelm in der Bongschen Ausgabe I S. 183 f. sowie Wilh. Kosch: «Adalbert Stifter und die Romantik.»

in jenem Kapitel vor allem zu fesseln beginnt. Gleich zu Beginn sollen wir wissen, dass nicht irgendein altes Schloss besucht wird, sondern dass wir die heitere Fichtau verlassen und in eine andere Welt eintreten: Trotz des sonnigen Tages seufzt der Wind schwermütig im alten Fichtengeäst, und der Burgbezirk ist von einer eisenplatten, unüberwindlichen Mauer umfasst, die die ganze Gipfelpartie des Berges heraustrennt und vom übrigen Gelände isoliert; das Haupttor ist zugemauert und durch eine verborgene, nur dem Eingeweihten zugängliche Drehtür ersetzt.

Die vom Dichter gewählte Form des Rundgangs eignet sich vorzüglich, dem Leser eine bis in alle Einzelheiten deutliche und dennoch das Ganze überblickende Anschauung der Anlage zu geben. Wir sind weit entfernt von den feldblumenhaften Blitzen der Begeisterung und jener von der Magie der Phantasie sprunghaft bewegten Innerlichkeit. Alles ist jetzt ein Aussen. Wir gehen von einem zum anderen: Wohnstätten, Denkmale, Pflanzen, Kapelle, Felsmassen — jedes ist von ebenmässiger Wichtigkeit, auf jedem liegt das «Licht der Gegenwart» und stellt die Dinge abgeschlossen und nüchtern, in plastischer Klarheit vor uns hin. Und doch unterscheidet sich die Schilderung des Rotensteins höchst seltsam von anderen in ebenso epischer Weise gehaltenen Partien Stifters, z. B. vom Rundgang durch den Gutsbetrieb in «Brigitta»: Trotz der Vielheit der Gegenstände im Raum von Uwar weiss der Besucher — nicht schon am ersten Tag, aber nachdem er sich geduldig alles hat zeigen lassen —, dass die Anlagen nach einer bestimmten Ordnung wachsen; denn der Major hat sich zum Ziele gesetzt, das Land nutzbar zu machen und seine Blüte und Schönheit «hervorzuziehen». Nicht allein dass die hohe Zeit der Narrenburg in der Vergangenheit liegt, dass Verwahrlosung und Zerfall herrschen, bedingt das Eigentümliche. Die ruhig fliessende, existenzbesänftigende Wirkung von Stifters Prosa tritt trotz idyllischer Szenen zwischen überwucherten Mauerresten nicht ein, weil die Welt, die der Dichter in geradezu aufdringlicher Sichtbarkeit aus Mauern, Gärten, Gemächern vor uns aufbaut, wie von dunkeln Löchern durchsetzt ist. Besonders wenn der wahnsinnige Pförtner zu reden beginnt und verworrene Kunde von Unheil und Schmerz wie eine uralte, halb vergessene Volkssage hervordringt, erscheint die so kräftig und dicht gestaltete Welt wie eine unheimliche, inhaltsleere Fassade, beunruhigend, weil die ganze Breite des Sichtbaren ein stummes, undurchsichtiges Rätsel bleibt. Absonderlich berührt uns der Kontrast zwischen den übersichtlichen, in strenger Einfachheit konstruierten und trotz vorwie-

gender Parataxe in engem Zusammenhang an den fest zu umgrenzenden Gegenstand sich haltenden Sätze der Rotenstein-Beschreibung und anderseits den jene wie ein wiederkehrender Rhythmus durchbrechenden, verstörten Klagen Ruprechts. Ihnen fehlen nicht nur die logischen Verknüpfungen der Grammatik, sondern häufig jeder Bezug zu einem gemeinverständlichen Sinn überhaupt. Zwischen die geheimnistiefen, kühnen Bilder schlingen sich statt dessen liedhaft beschwörende Wiederholungen, mit denen der Pförtner hilflos versucht, trotz der zerbrochenen Welt in sich drin seinen Worten Gewicht zu geben. Der Leser aber schwankt zwischen der Sicherheit festgegründeter Gegenständlichkeit und dem Grauen vor dem unabsehbaren Abgrund eines zerrütteten Geistes.

Solche Zwiespältigkeit entsteht aus folgenden Komponenten:

a) Der grosszügige Entwurf

Der erste Eindruck, der sich in dem das Ganze aus erhöhter Lage überblickenden Heinrich bildet, ruft ein überraschtes «herrlich und nährisch»¹ hervor, denn: «Es war alles viel grossartiger, weiter und auch verworrener, als er gedacht hatte.»² Ueberall drängt sich dem Auge Grosszügigkeit und Fülle auf: Es handelt sich nämlich beim Rotenstein nicht um ein einzelnes Stammschloss, das wie üblich von Generation zu Generation übernommen worden wäre, sondern um einen ganzen Burgenbezirk, eine Sammlung von Wohnsitzen, die im Laufe von Jahrhunderten in den mannigfaltigsten Stilen angelegt wurde. Stifter lässt es sich nicht nehmen, die einzelnen Bauarten genau zu beschreiben: den gotisch zackigen, astronomischen Turm des Grafen Prokopus und den in Marmor erstellten, griechischen Säulenbau Jodoks, das bleifarbene, glatte Gebäude des Sixtus, das massiv und ohne die geringste Verzierung einen starken Kontrast bildet zum «Altbau», dem von Eichen umwaldeten, mit unzähligen Balkonen, Giebeln und Erkern ausgestatteten Hause Julians, und endlich neuesten Datums die Wohnung Christophs, umgeben von langen Terrassen und Gärten mit geschmacklosen Lusthäuschen und Ruhesitzen. Die Darstellung gemahnt an eine Veranschaulichung der Möglichkeiten menschlicher Baustile. Mag auch die vom wissenschaftlichen Sammler erstrebte Vollständigkeit fehlen, so erkennen wir doch in allen Werken innewohnendes Allgemeines, nämlich dass die einzelnen Vertreter des Geschlechtes, statt fügsam und be-

¹ I S. 308, 21.

² I S. 307, 14 f.

quem den Sitz des Vaters zu beziehen, je nach Geschmack in freier, schöpferischer Baulust sich ihr eigenes Haus errichteten oder unter den vorhandenen dasjenige zum Aufenthalt erwählten, das ihnen am meisten gefiel.

Von Fülle und weitsichtiger Planung zeugt ausser dem reichhaltigen, wohlgepflegten Weinkeller in überwältigendem Masse der sich im Sixtusbau befindende grüne Saal³, dessen Zweck einzig in der Verherrlichung der Ahnengalerie besteht. Die Porträts sämtlicher Scharnasts, durchwegs von Meistern und über Lebensgrösse gemalt, prangen in der vollen Lichtflut. Stifter durchgeht mit uns die ganze Reihe und nennt sie alle mit Namen: Auch hier vor den Erbauern jener Anlagen weist uns der Dichter auf den im Laufe der Zeit sich verändernden Stil in Wesen und Kleidung hin, von den eisenbewehrten, körnigen Kreuzfahrern und Rittern und ihren sittigen Frauen bis hinunter zu jenen in Borten und spielerischen Locken mit «Angesichtern voll Zeremonie und Leerheit». Wiederum erscheint, wie beim Rundblick über die Bauten in der Vielheit die Konstante — diesmal allerdings vom Dichter selbst genannt —: Trotz der in tausend Gedanken und Leidenschaften zersplitterten Gesichter läuft nämlich über alle dieselbe Familienähnlichkeit, ein Familienzeichen, das als «ein sonderbarer Zug von Ueberschwenglichkeit» bezeichnet wird mit einem Hinweis auf der Grafen grossartige Bauten, auf ihre äussere Schönheit oder Gewalt des Geistes. Insbesondere vom Sterndeuter Prokop heisst es da, dass er das Spiel der Windharfe pflegte und dass aus seinem «Schwärmerauge» die Dichtkunst glühe. Zum ersten Male erinnern wir uns an jene närrische Welt Angelas in den «Feldblumen», Angelas, die dort liebt, wo «grossartige Verschwendung» herrscht. — Nachdem die Galerie eine Vorstellung von der Grösse des Scharnastischen Geistes vermittelte, stehen wir plötzlich vor dem letzten Porträt. Stifter sagt: «Neben ihm (Christoph) war kein Bild mehr, sondern die lange Reihe leerer Nischen für alle noch Ungeborenen, als hätte der Gründer auf eine Ewigkeit seines Geschlechtes gerechnet⁴.» Doch in jüngster Zeit harrt der schwungvolle Entwurf umsonst der Verwirklichung. Die letzten Nischen bleiben leer. Die Blicke Christophs sind trotz der Schönheit seines Antlitzes trübe und schwermütig, die Augen Chelions, seiner Mutter, voll Trauer, und im nächsten Raum, dem sogenannten Malersaal, steht der zarten Narzissa, seiner Liebsten, Bild von dichtem Staub verhüllt — unvollendet.

³ I S. 319 ff.

⁴ I S. 324, 39 ff.

Während des ganzen Rundgangs begleitet den Betrachter wie ein Kanon das Thema des Unvollendeten: Auch Narzissas Grabstein blieb ohne Inschrift, weil die Arbeiter, als sie die Nachricht vom Tode des Herrn vernahmen, fortliefen; der Eichensarg steht namenlos und ohne Schmuck in der Gruft, und Ruprecht seufzt: «Ach, alles, alles ist nicht fertig geworden⁵.»

b) Erstarrung und Verödung

Zur strahlenden Pracht des grünen Saales und dem weiten Entwurf der Anlage, zum darin sich spiegelnden Streben des menschlichen Geistes nach dem Höchsten und Vollendeten, steht der übrige Bezirk in hartem Gegensatz. Es ist, als könne sich der Dichter nicht genug tun mit Symbolen der Erstarrung und Verödung. Steinerne Massen überwiegen entschieden; selbst das Antlitz des Pförtners ist einbezogen: Ihm sind «Gesicht und Haare so grau wie daneben die uralte Steinmetzarbeit, und die Augen starr auf die beiden Männer geheftet»⁶. Porträts und Wappentrümmer sind «starr»⁷. Der erste Anblick, der sich den Freunden innerhalb der Anlage bietet, ist folgender: «Mitten auf dem Platze lagen zwei Sphinxen, mit den ungeheuren, steinernen Augenkugeln glotzend und zwischen sich das ausgetrocknete Becken eines Springbrunnens hütend, aber aus dem aufwärts zeigenden Stifte sprang kein Wasser mehr; der Wind hatte das Becken halb mit feinem Sande angefüllt; aus den Randsimsen quollen Halme und dürre Blümchen; und um die Busen der Sphinxen liefen glänzende Eidechsen⁸.» (Der ausgetrocknete Brunnen als Symbol für das Versiegen alles Lebendigen erscheint auch in des Luftschlösser bauenden Barons verwildertem Park zu Schnick-Schnack-Schnurr, indem der Dichter ein mit Sand gefülltes Steinbecken hineinstellt, so dass der Delphin — bestände er nicht aus Kupferblech — wegen der Trockenheit seines Springbrunnens hätte verschmachten müssen⁹.) Wie der Brunnen kein Wasser mehr spendet und allein die steinerne, mit Sand gefüllte Schale übrig bleibt, so ist die Rotensteinsche Siedelung jeglichen Zeichens eines ursprungsnahen Lebens bar. Schwermütige Dämmerung herrscht in den Räumen, die Scheiben am Sixtusbaue, der Marmor der Gänge

⁵ I S. 315, 35 f.

⁶ I S. 305, 17 ff.

⁷ I S. 305, 4, S. 335, 28.

⁸ I S. 306, 4 ff.

⁹ Immermanns Werke, hrg. v. H. Maync, I S. 111, 14 ff.

und Säle in der Juliusruine sind «erblindet»¹⁰. Insbesondere der Parthenon mit seinen rauchgeschwärzten Marmorsäulen stellt nur mehr «die edle Leiche»¹¹ eines Gebäudes vor, «die leere, hohle Hülse einstiger Wohnlichkeit, in der nun die Trauer brütet»¹¹. Eine Variation des Themas bildet der Fichtenwald unter dem Felsen Prokops, «der, durch den Borkenkäfer abgestorben, wie ein weisses Gegitter dasteht»¹².

Ruprechts wiederholte Hinweise auf das Ableben der einstigen Bewohner verstärken noch das Bewusstsein der überall lastenden Verödung: «Der Graf Johannes ist schon vor 300 oder 400 Jahren gestorben»¹³, oder «... und alle sind gestorben, die arme Chelion starb, mein Weib Berta starb, Ihr starbet, und wie er (Jodok) das Schloss angezündet hatte und unten im Häuschen auch tot lag, ..., da kam ihr Sohn, der arme Christoph... aber er ist auch tot, und Narzissa — und alle sind sie tot — — ...»¹⁴. Wie im erwähnten Parke Immermanns zwischen den ausgewachsenen Taxusfiguren ein «Genius des Schweigens» steht, so genannt in Anlehnung an die Gewohnheit der Schlossbewohner, bestimmte Stunden des Tages der stummen Meditation zu widmen, «damit ... der Stoff der Gespräche nicht zu verschwenderisch eingezehrt werde»¹⁵, so herrscht auch auf Rotenstein die Stille nach dem Verstummen jedes vertrauten, menschlichen Lautes, die allerdings nicht im spöttischen Ton der Satire vorgestellt wird, sondern zu furchtbarer Mächtigkeit sich verdichtet, als der Kastellan klagt: «Eine Stille war Euch, Graf Sixtus, eine Stille im Sonnen- und Mondenscheine — und immerfort still, nur dass die Totengeige des Prokopus, die er wieder hatte aufziehen lassen, zuweilen nachts oder tags tönte oder läutete»¹⁶. Jener «fürchterliche, zärtlich gewaltige Ton»¹⁷, der vom verlassenen Instrument des Abnherrn herrührt und immer wieder mit magischer Kraft die Luft durchschneidet, füllt die Leere nicht aus, sondern lässt sie im Gegenteil gespenstiger wirken.

Die Unheimlichkeit der Stille ist allgemein zwischen den Ueberbleibseln vergangenen Lebens, sei es bei den verblichenen Geräten, sei es bei den feinen Handarbeiten von Frau Hermenegilds Nonnen,

¹⁰ I S. 312, 40; 316, 41; 323, 26.

¹¹ I S. 329, 42 und S. 330, 2.

¹² I S. 308, 3 f.

¹³ I S. 306, 14.

¹⁴ I S. 324, 5 ff.

¹⁵ Immermanns Werke I, S. 109, 4.

¹⁶ I S. 310, 28 ff.

¹⁷ I S. 305, 32 f.

die vergessen unter einer Staubschicht vermodern. Am schaurigsten erscheint aber die Leblosigkeit im letzten der Räume, dem Malersaal¹⁸. Die kleinste Einzelheit ist so vollständig, als sei der Künstler erst vor einem Augenblick weggegangen, aber die Farben sind vertrocknet, und dichter, alter Staub und Spinnweben bedecken die Seidendraperie der lebensgrossen Gliederpuppe. Der rote Samstuhl für die Abzubildenden steht leer, das Porträt Narzissas, auf das immer noch das fachgerecht gesammelte, aber trübe Licht fällt, ist trotz seiner grossen Schönheit unvollendet. Ähnlich wie Immermann den Grafen und Emerentia nur noch so tun lässt, als ob sie an einer geistig aufgeschlossenen und seelisch reichen Kulturgemeinschaft teil hätten, so scheinen Raum und Einrichtung des Malersaals nur noch, als *ob* sie benützt würden. Sie gleichen einer kunstvollen Versteinering, die die Spuren des einst in ihr wohnenden Lebens so deutlich in sich erhalten hat, dass wir erwarten, ihm sogleich zu begegnen, und erst einen Moment später begreifen müssen, dass alles still stehe und erstarrt sei; jahrelang waltete hier keine menschliche Hand.

c) Die überwuchernde Natur

Nicht nur Staub, Moder und die zerstörenden Kräfte der Witterung tragen dazu bei, das Wirken des Menschen allmählich zu verwischen. Seiner eindämmenden oder aufziehenden Lenkung entraten, entwickeln sich Pflanzen und Tiere ungehemmt in wuchernder Wildnis, die in das vom Menschen errichtete Bauwerk eindringt und es zudeckt. Die Beispiele für den Vorgang sind zahlreich, vom zwischen den Quadersteinen des Johannes-Platzes hervorspriessenden Gras und den Ulmenzweigen, die in den Säulenweg hineinwachsen, bis zu den Bienen, die sich im Wandelgang der Nonnen eingehaust und ihn für menschliche Besucher unzugänglich gemacht haben. Trotz der Verwahrlosung, derzufolge der verdorrte Obstbaum neben dem blossen Pflock mit den Wasserschösslingen und einem dritten mit herrlicher Frucht, «der zwecklosen, späten Gabe» steht, trotz der Zeichen der Verwahrlosung wohnt dem Leben der Natur eine ungebärdige Dynamik inne, die um so mehr auffällt, als sie unmittelbar an die Leblosigkeit der ausgestorbenen Wohnungen grenzt. So «quollen» die Halme aus den Randsimsen des Springbrunnens, so «taumelten» hellgrüne Pflanzen im zerbröckelnden Gemäuer Julians, wo immer «ein Lüftchen zog oder ein Strahl hin-

¹⁸ I S. 328, 14 ff.

küsste», und gleich neben der Trübe des erblindeten Marmors flimmert ein buntes Lichterspiel über dem allseits rollenden und rieselnden Mörtel¹⁹.

Die Eigenständigkeit des Vegetativen und Animalischen erzeugt zwar eine überschwengliche, aber auch in sich abgeschlossene Fülle, wenn es z. B. heisst von dem verwahrlosten Garten Julians: «Tausend Bienen und Käfer summten und arbeiteten in den üppigen Blüten des Unkrautes»²⁰, oder beim ausgetrockneten Brunnen: «um die Busen der Sphinx liefen glänzende Eidechsen»²¹. Die unheimliche Fremde dieses sich selbst genügenden, urkräftig schönen, rätselvoll schillernden Lebens rührt davon her, dass sich in ihm nicht eine Stimmung des menschlichen Herzens — weder des Dichters, noch einer Gestalt aus dem Rotenstein — spiegelt; kein Wertherisches Ich lässt sich im Rhythmus der allliebenden Natur mitwiegen, keine romantische Seele fühlt sich im Aether heimwärts schwebend, wenn es heisst: «Mancher kreischende Vogel schwang sich aus dieser grünen Wirnis empor, wie die Freunde weiterschritten, und verschwand im lächelnden Blau des Himmels. Auf dem ganzen Wege erblickten sie kein einziges menschliches Wesen. Die Seite des Berges, auf der sie stiegen, schien ein verkommener Park zu sein. Es hüpfen Hasen empor und flohen seitwärts, alle Arten von Schmetterlinge flogen und summten und eine Lindengruppe, an der die Freunde vorüberkamen, hing voll wimmelnder Bienen. Aber nirgends war ein Mensch»²².» Deutlich veranschaulichen die Zwischenperioden «wie die Freunde weiterschritten» und «an der die Freunde vorüberkamen» die objektivierende Distanz des blossen Betrachters.

Trotz eines gewissen weltabgeschiedenen Friedens, z. B. über dem Anblick des mitten unter Ringelblumen in der Gartenwildnis schlafenden Kindes Pia²³, vermag die Natur keine wahre Beschaulichkeit zu wecken. Allzu deutlich verdichtet sich eine um den Menschen unbekümmerte, vernichtende Gleichgültigkeit ihrer Kräfte in Ruprechts Vision der über die Felsen zu Tode gestürzten Enkelin: «die gierige Kohlmeise wird ihre Aeuglein ausgehackt haben oder die Wasser der Pernitz werden um ihre zarten Glieder waschen und die Fische werden heimlich herumschiessen wie stumme Pfeile, hastig

¹⁹ I S. 312, 43 ff.

²⁰ I S. 313, 22 f.

²¹ I S. 306, 11.

²² I S. 306, 27 ff.

²³ I S. 330, 25 ff.

zupfen und sich um das Stückchen balgen, das einer erwischte --»²⁴. Solches Schicksal ohnmächtiger Verwesung und Zersetzung bis zur Auflösung in die Elemente durch die menschlichen Massen unzugängliche, grenzenlos überlegene Natur droht der letzten Ueberlebenden des Stammes, der einst hochgemut seine Gedanken ins Unendliche schweifen liess und vertrauensvoll mit weithin planendem, triumphierendem Geist auf eine Ewigkeit seines Geschlechtes rechnete.

d) D a s G r a u e n

Der ganze Burgbezirk gleicht einer hohlen Steinhülse, die — ihres Inhaltes entleert — lediglich die Abdrücke und stummen, dem Zufall preisgegebenen Reste einer grossen Vergangenheit in sich bewahrt hat. Wo wir aber — irregeführt durch die sichtbaren Formen — statt des erwarteten Lebens auf Totes stossen, erfasst uns ein Grauen.

Am stärksten verdichtet sich das Unheimliche in der Gestalt des wahnsinnigen Pförtners und wird dort vom Dichter auch erwähnt: Als sich der Kastellan vor Heinrich als dem vermeintlichen Grafen Sixtus vornehm wie ein belohnter Diener verneigt, bemerkt Stifter: «es wäre lächerlich gewesen, wäre es nicht schauerlich erschienen»²⁵. So unpassend ein Lachen in der ausgestorbenen Welt, in den Mauern, in denen «die Trauer brütet», auch scheinen mag, zwei weitere Belege reihen sich an: «Von dem Dache hatte der Wind den einen und anderen Ziegel herausgenommen, worauf bald mehrere oder weniger folgten, so dass an manchen Stellen die nackten Sparren und Latten ungastlich und lächerlich in die Luft hinausstarren»²⁶, und als der Pförtner das Tor zum vollständig zerfallenen Juliusbau aufschliesst: «es war lächerlich, zu schliessen, wo nichts zu verschliessen war, denn alle Mauern klafften . . .»²⁷. Das in die Luft hinausstehende Dachgebälk und das Verschliessen eines Portals, dessen klaffende Seitenmauern den dahinterliegenden Schutt sehen lassen, gleichen sich insofern, als beide Male unser an der sinnvollen Welt gebildetes Anschauungs- und Denkvermögen den erwarteten Zusammenhang vermisst: Da die Ziegel auf dem Christophbau fehlen, ist das Gebälk seiner nächstliegenden Funktion beraubt und erscheint somit nicht mehr als Dachstuhl, der gleichsam organisch zum Haus

²⁴ I S. 312, 25 ff.

²⁵ I S. 327, 25.

²⁶ I S. 309, 29 ff.

²⁷ I S. 312, 37 f.

gehört, es bedeckt und erst wohnlich macht, sondern wir sehen nur die einzelnen Latten und Sparren ganz für sich und losgelöst in die Luft ragen. In ähnlicher Weise hängt der Vorgang des Schliessens sinn- und zwecklos in der Luft, wenn man dicht neben der Pforte durch eine Mauerlücke ins Innere schlüpfen kann und überdies das verschlossene Tor keine Kostbarkeiten, sondern Trümmer einstiger Wohnlichkeit und Steinhaufen birgt. Ruprechts für einen Grafen bestimmte, ehrfürchtige Verbeugung vor dem unbeschwerten, jungen Burschen verstösst gegen die natürliche Umgangsform, die wir in solcher Situation erwarten; sie wirkt theatralisch und fällt wie die Dachlatten und das Schliessen des Tores aus dem Rahmen. — In der Absicht, uns dem Rotensteinschen Grauen zuzuwenden, sind wir unvermutet auf das Lächerliche gestossen. Zwar meint letztere Bezeichnung nichts, was im Beschauer Belustigung erzeugt, denn der Umstand der Schauerlichkeit hält das Gelächter zurück. Trotzdem erinnern obige Ueberlegungen an die bekannte Definition des Komischen²⁸, ohne sich genau damit zu decken: Das Komische fällt aus dem Rahmen einer Welt heraus und besteht ausserhalb desselben in selbstverständlicher, fragloser Weise. Der erste Teil des Satzes trifft ohne weiteres auf die Latten, das Verschliessen und auf die Verbeugung zu. Hingegen kann von dem selbstverständlich behaglichen Dasein ausserhalb des Rahmens, auf dessen Ebene sich der Lachende ausruht, nicht die Rede sein. Die erwähnten Einzelheiten fallen wohl aus dem Rahmen, aber ein Lachen würde keine «Entspannung» bedeuten; das Wort «lächerlich» entbehrt ja auch allgemein der Atmosphäre befreiender Heiterkeit, sein Hauptgewicht liegt in der Verneinung, die es ohne verstehende Milde ausübt. Weder die ins Leere starrenden Latten noch das unnütze Tor vermögen ohne besonderen Sinn in sich selbst zu bestehen, und Ruprecht kann nicht wie ein Kellerscher Eigenbrödler oder Phantast in den vernünftigen Alltag «heimgesucht» werden, denn er handelt in unheilbarem Wahnsinn und bleibt unheimlich bis ans Ende. Unsere Belege fallen zwar aus dem Rahmen, aber nicht aus dem Rahmen einer irgendwie überspannten, sondern durchaus alltäglichen, realen Welt, und sie bleiben hangen über der Bodenlosigkeit des Wahns und dem Abgrund der Sinnlosigkeit. Es scheint, als ob die ganze Narrenburg aus dem Rahmen der vernünftigen, durch Heinrich und seinen Freund vertretenen Gegenwart falle und im Ungewissen schwebe, denn als die Freunde wieder der Fichtau zustreben und noch einmal zurückblicken, wird der Rotenstein einem verlassenen

²⁸ E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, S. 208.

Zauberberg verglichen, der «fahl gleich einem Luftgebilde in der Dämmerung draussen hange²⁹.»

Wir sehen also, weshalb das Schauerliche lächerlich wirken mag, und inwiefern eine gewisse Verwandtschaft mit dem Komischen besteht: Die Bewegung des Herausfallens ist die selbe; aber wenn sie nicht aufgefangen wird, dann graut uns. Der Grund fehlt, von dem aus das versöhnliche Lachen erklingen könnte. Kein in sich selbst gültiges Dasein, keine sinnvolle Welt besteht, in der wir uns zu Hause fühlten: uns ist unheimlich, unter uns gähnt das Nichts.

Diese Grund- und Ziellosigkeit stellt den Schlüssel vor für den «verworrenen» Eindruck, den Heinrich von der unübersichtlichen Vielfalt der Baustile sowie aus den verödeten und überwucherten Ueberbleibseln gewann; sie stellt den Schlüssel vor für die Beunruhigung, die sich des Lesers angesichts der stumpfen Breite des Sichtbaren bemächtigt (vgl. S. 24 unten): Alles Gegenwärtige, die Türme und Säle, sind unbehaust, sind niemandes Heimstätte, nichts als äusserliche, unheimliche Reste. — Der Welt des Rotensteins fehlt die Zukunft. Die Vergangenheit aber, von der her sie bestimmt ist, zeugt kein Leben mehr. Wir ahnen lediglich aus dem zerrütteten Geiste des Kastellans und aus den zerbröckelnden Gebäuden das einstmals hereingebrochene Unheil.

Vielleicht stellt sich die Frage, weshalb nun das Grauen eher in der Nähe des Komischen als des Tragischen liege, da doch das Unheil auf dem Sitz der Scharnasts so gut spürbar sei. Während die ganze Welt eines tragischen Geistes in Brüche geht, nimmt in unserem Fall der Leser den Rotenstein durch das Auge Heinrichs wahr. Heinrich blickt wohl ins Nichts hinaus, kehrt aber nachher wieder «ins liebe, vertraute Sonnenlicht» zurück, d. h. seine Welt bleibt gesichert. Der Dichter hat die grosse Katastrophe, als deren Folge die «lächerlichen» Reste erscheinen, nicht gestaltet; sie liegt weit zurück in der Vergangenheit.

e) Die Ueberlebenden

In einer Welt, in der man gewissermassen von einer fortschreitenden Entmenschlichung des Seienden sprechen muss, führen die zwei letzten Wesen, die noch übrig sind aus der hohen Vergangenheit, ein seltsam ohnmächtiges und doch auch wieder vertrautes Dasein. Zwei von des Dichters Lieblingsgestalten sind es, das Kind und der alte Mann, welche Stifter ähnlich wie den werdenden

²⁹ I S. 335, 24 f.

Jüngling in einer langen Reihe von Varianten — z. T. ist der Mann durch eine Grossmutter ersetzt — einander zugesellt hat. Am nächsten unter den übrigen Vertretern des Typus stehen den beiden Bewohnern des Rotensteins ohne Zweifel der von dunklem Gesichte gezeichnete Pfortner des Perronschen Hauses mit seiner Tochter aus der Erzählung «Turmalin» (1852). Neben parallelen Erscheinungen wie dem zerfallenden Gebäude, der wuchernden Natur, rätselhafter Vergangenheit und Wahnsinn verbindet die beiden Gruppen vor allem ihre Isolierung von der durch die menschliche Gesellschaft gebildeten Umwelt. So wie es sogar für einen, der sich absichtlich darum bemüht, schwer hält, mit dem Pfortner des «Turmalin» bekannt zu werden, — sein Mädchen endlich kann nur durch sorgfältigste und liebevolle Behandlung der Teilnahme an der menschlichen Gemeinschaft zugeführt werden, — so leben auch Ruprecht und Pia in dem abgetrennten Bezirk vereinsamt und ohne Beziehung nach aussen, wessen sie sich zwar nicht im geringsten bewusst sind.

Die Vertrautheit im Dasein des Kindes beruht auf seinem Verhältnis zur Natur: Es ist zu Hause unter den Ringelblumen und Schwalben und beim Hunde Hüon, seinem liebsten Spielgefährten. Gleich den frei wuchernden Pflanzen und Tieren erfreut es sich der un gelenkten und ungehemmten Entfaltung eines fröhlich wilden, ursprungsnahen Lebens. Die Zeichnung Pias ist mitten in Versteinerung und Zerfall ein bezauberndes Bild unbeschwerter, anmutigster Kindlichkeit. — Allein ihre übernatürlich glänzenden, schwarzen Augen, mit denen sie die Fremden mustert, und darauf ihre scheue Flucht ruft in Heinrich dem «unheimlichen» Gedanken, sie werde zu einem Wüstenvogel aufwachsen, «der entsetzt aufplatere, wenn ihm die schöne Bildung eines Menschenantlitzes sichtbar werde³⁰.» Die ganze Problematik ihrer unmündigen und elternlosen, dem gleichgültigen Zufall ausgesetzten Existenz eröffnet sich symbolisch im ersten Bild, das wir von Pia erhalten: Jauchzend balanciert sie am höchsten der vielen Balkone eines baufälligen Schlosses auf dem Steingeländer hin und her, so dass die Männer unten «ein Schwindel und Grauen» ankommt und ihnen «die Augen vergehen»; denn der Balkon hängt so sehr in der Luft draussen, als klebe er nur an einem einzigen Steine; Pias lichtetes Kleid hängt wie eine weisse Sommerwolke im Himmelsblau draussen³¹. Mit dem Zauber der Schönheit begabt und gleich dem frischgeborenen Euphorion

³⁰ I S. 315, 8 ff.

³¹ I S. 311, 15—30.

wie berauscht von ihrer Beschwingtheit jubelt sie über die weite Umsicht, die sich über «die ganze Welt» auftut. Der Schrecken der Männer aber gemahnt an jene Stelle, da Prokops neuvermählte Gattin — zum ersten Mal allein mit ihrem Mann — auf dem Balkon steht und die Worte spricht: «Es ist schauerlich, wir schweben ja mit dem Berge nur in der Luft, und rings um uns ist nichts³².» Durch die Bemerkung, dass der Steg von Pias Geländer unsichtbar war und so den Eindruck des völlig freien Schwebens verursachte, werden wir überdies an jenen Jüngling im «Kondor» erinnert, den der Anblick des im Nichts hängenden Luftschiffes, dessen Verbindungstau zum tragenden Ballon ebenfalls nicht zu unterscheiden sind, mit Entsetzen erfüllt. — Solcherweise ist Pia in das Rotensteinsche Grauen einbezogen, ohne freilich in der ihr eigenen, naturverbundenen Lebensfrische darum zu wissen. So wenig sie die Gefahr sieht, in der sie auf dem Balkone schwebt, so wenig ahnt sie, wie brüchig und grundlos, im Laufe vergangener Jahrhunderte unterhöhlt der Boden ist, über dem ihr Dasein dahingleitet.

In tieferem Sinne als das Kind erscheint der Pförtner als ein Ueberlebender, denn er ist gänzlich mit der Rotensteinschen Welt und ihrem in der Vergangenheit liegenden Schwerpunkt verwachsen. Deshalb erstaunt es nicht, wenn er — selber wie einer der umherstehenden Trümmer — angesichts der ausgestorbenen Leere und Erstarrung einstigen Lebens, vor der jeder andere Betrachter erschauert, «mit ruhigen und heiteren Blicken» schaut, «als wäre es in der schönsten Ordnung»³³. — Wie alles übrige ist denn auch er in die Isolierung einbezogen; allein seine Vereinzelung beruht nicht nur wie bei Pia auf einer aus Mangel an Umgang erwachsenen Menschenscheu, sondern seine Fähigkeit des Mitteilens und Verstehens ist zum vornherein gestört. Mit seinem Amtskollegen aus «Turmalin», mit Prokopos und dem Grafen Jodok, seinem ersten Herrn, und mit dem Juden Abdias teilt er das Los des Wahnsinns. Ausführlicher als bei den erwähnten Gestalten verweilt der Dichter bei der Darstellung von Ruprechts seltsamem Wesen; dabei erkennen wir immer wieder, wie der alte Pförtner ohne Berührung und ohne Kommunikation mit seiner wirklichen Umgebung lebt: Ob schon die Liebe zu Pia das einzige ist, was ihn mit der Gegenwart verbindet — als sie auf dem Balkon schwebt, schüttelt auch ihn die Angst —, trotzdem lesen wir beim Vorbeigang der Besucher an der traulichen Gruppe, bestehend aus Hüon, dem schlafenden Kind und

³² V S. 174, 1.

³³ I S. 309, 33 f.

einer Magd, die den Fliegen wehrt, dass des Kastellans Augen ganz leer standen, er auf die Seinen keinen Blick tat und geradewegs auf die Ringmauer zuschritt³⁴. Oder als sich der Alte kurz vorher über dem von ihm jahrzehntelang gepflegten Weinkeller ereifert und Heinrich versucht, ihn an die Enkelin zu erinnern, kennt er sie nicht und zeigt sich erstaunt und verwirrt: «Sein Geist hatte in Jahren geschwebt, wo Pia nicht war»³⁵. Zwischen ihm und den beiden jungen Männern findet kein richtiges Gespräch statt, denn wenn Ruprecht nicht schweigt, so steht er sich in schauerlichen und ergreifenden Monologen selbst Rede und Antwort. Manches kommt zusammenhanglos und verworren aus seinem Munde, manches wieder enthüllt blitzartig die Wahrheit über die Rotensteinse Welt. So wie sich der Greis gegen Stellen verbeugt, wo niemand steht, so ragen oft seine Reden ins Leere. Eine sinngemässe Unterhaltung entwickelt sich nur dann, wenn Heinrich die Rolle des toten Grafen Sixtus spielt. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, auf welche Art die Zerstörung von Ruprechts Geist sich auswirkt, nämlich in einem fast ununterbrochenen Hin- und Herschwanken zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Seines zeitlichen Orientierungssinnes nicht mächtig, wechselt er immer wieder die Perspektive: Nachdem er eben noch auf der Ebene des Einstigen weilte («... und alle sind gestorben, die arme Chelion starb, mein Weib Berta starb, Ihr starbet, ...»³⁶) und dem vermeintlichen Sixtus von dessen eigenem Tod erzählt, springt er von tiefster Verzweiflung zu einem triumphierenden Gekicher über vor dem enthüllten Portrait Sixti II., welches für ihn die Identität Heinrichs mit dem freilich ähnlichen Scharnastschen Ahnen beweist. In seiner nach rückwärts gewendeten Seele, deren wahre Zeit die Vergangenheit ist, scheinen die letzten Jahrzehnte ganz einfach ausgewischt, als er nun dem wiedergefundenen Sixtus aufträgt, dem gebrechlichen Greis, der vor mehr als einem halben Jahrhundert dessen eigenes Portrait heimlich malen musste, endlich den versprochenen Lohn zukommen zu lassen³⁷. Das Aneinandervorbei-Sein von Pförtner und Besucher, das sich nicht nur in der Unmöglichkeit gegenseitigen Verständnisses äussert, sondern auch in gegensätzlichen Reaktionen, wodurch es diesen graut, wo jener sich freut oder diese verwirrt und betroffen stehen, wo jener völlig in der Klarheit ist³⁸,

³⁴ I S. 330, 34.

³⁵ I S. 318, 19 f.

³⁶ I S. 324, 5 ff.

³⁷ I S. 326, 21 ff.

³⁸ I S. 325, 33, S. 326, 12.

beruht mehr noch als auf einem Schwanken zwischen Vergangenheit und Gegenwart darauf, dass das Bild der äusseren Wirklichkeit, welches sich in Ruprechts Haupte spiegelt, von der hereinragenden Vergangenheit entstellt wird, was eine direkte Begegnung verunmöglicht.

Die Existenz des greisen Kastellans ist von jedem Zusammenhang überhaupt abgeschnitten. Das Amt des Burgverwalters, das er mit ängstlich gewissenhaftem Eifer versieht, besteht nur kraft der Einbildung seines kranken Wahns, denn Jahre sind vergangen, seitdem die Nachricht vom Tode Christophs, des letzten Gebieters, eintraf, und trotzdem lässt Ruprecht nicht ab, den Bezirk in treuer Erfüllung des Auftrags zu hüten und in blindem Vertrauen auf die Rückkehr des Grafen zu hoffen. — Das Dasein des Pförtners entbehrt nicht nur der Verankerung in irdischen Ordnungen, auch der Glaube an eine über das Diesseits hinausreichende Ganzheit seines Lebens, jeder metaphysische Halt, ist zerstört. Wie er aus undurchsichtigen Gründen vor dem Zorne Sixti bebt³⁹, so fühlt er ohnmächtig die drohende Grausamkeit des Himmels über sich. Als schreckliche Anklage gegen das Schicksal bricht es bei der Vision von Pias verwesender Leiche⁴⁰ aus ihm hervor: «— — und (ich) werde dann zum fürchterlichen Himmel heulen, dass die Sterne daran zittern»⁴¹. — Auf erschütternde Weise wird Ruprechts völlige Heimatlosigkeit offenbar, als er — nachdem er jahrelang mit leerem, fühllosem Blick durch die Ruinen ging — jetzt unter Tränen in Heinrich einen Angehörigen seiner eigenen alten Welt wiederzuerkennen und seine Einsamkeit durchbrochen wähnt. Unheimlich mutet das verzweifelte Tasten nach Bestätigung seines Daseins und nach menschlicher Fühlungnahme an, da der alte Mann in seligster Dankbarkeit sich vom so lange entbehrten Herrn begrüsst und unter Anerkennung des in der Zwischenzeit geleisteten Dienstes sich wieder in dessen Schutz und Lenkung einbezogen glaubt. Begeistert fordert er den vermeintlichen Sixtus zur Wiederaufrichtung und -belebung des Rotensteines auf, damit der grüne Saal weiterbemalt und die Zukunft bis zum Jüngsten Tage erfüllt würde⁴².

So hängt Ruprechts Existenz gleich derjenigen der Rotensteinischen Welt im Leeren und verdichtet um sich jene zwielichtige

³⁹ I S. 317, 23.

⁴⁰ Vgl. S. 30 f., Anm. 24.

⁴¹ I S. 312, 30 f.

⁴² I S. 327, 7.

Atmosphäre, vor der es den zwei harmlos glücklichen Erdenbürgern aus der Fichtau graut.

f) Der verhüllte Abgrund

Die rätselhaften Aussagen des Pförtners und die grossartigen Trümmer weisen alle in die Vergangenheit zurück, so dass sich im Leser wohl die Frage erheben mag, welcher Art das Schicksal war, das so Herrliches entstehen und doch in des Kastellans Geist den Wahnsinn einbrechen liess. Was für ein Verhängnis waltete über dem «armen Christoph», der wie sein Vorfahr Julian trotzig wegritt und nicht wiederkehrte, so dass seine unvermählte Frau Narzissa einsam und im Grame starb? Wir hören von der Verfluchung eben jenes Christoph durch seinen Vater, «den bösen Jodok», vom Dahinsiechen von dessen unschuldiger Gattin Chelion, von Misstrauen, Hass, Wahnsinn, verschwiegener Schuld und Unrast. Aber wir vermögen die Zwischenglieder nicht zu finden, die die einzelnen Dinge zur zusammenhängenden Kette schliessen würden. Wir ahnen aus der vom Pförtner erwähnten Aehnlichkeit, dass Pia die Tochter Narzissas und somit Ruprechts Enkelin sei; alles übrige aber schwebt im Schleier der Ungewissheit.

Nur wie durch ein trübes Fenster sehen wir in die tiefere Vergangenheit des Rotensteins hinunter, wenn abgerissene Sätze aus der verdunkelten Seele des Kastellans emporsteigen. Zwei Merkmale scheinen immerhin typisch zu sein für das Wesen des närrischen Geschlechtes: Erstens wird wiederholt die ausserordentliche Schönheit eines Menschen gepriesen. Aus dem unvollendeten Gemälde im Malersaal «sah ein schönes, schlankes Weib, wie eine Narzisse, demütig und selig aus der Fülle der schönsten blonden Locken heraus»⁴³. Ebenso heisst es von Christoph und Narzissa: «sie beide waren so schön wie gar nichts auf Erden»⁴⁴. Um Pias glühendes Gesichtchen wallt «eine Fülle der schönsten gelben Ringellocken»⁴⁵, und endlich begründet Ruprecht seinen ungeheuren Schmerz bei der Vergegenwärtigung von des Kindes Leiche: »denn sie ist das Allerschönste auf der Erde, das Schönste zwischen Sonnen und Sternen, wie Narzissa war»⁴⁶. Die unmittelbare Nähe schauerlicher Verwesung und der trübende Schleier der Zukunftslosigkeit steigern noch das wie ein Wunder wirkende Leuchten der

⁴³ I S. 328, 37 ff.

⁴⁴ I S. 329, 14 f.

⁴⁵ I S. 311, 20 f.

⁴⁶ I S. 312, 32 f.

Schönheit, die Stifter als das reizvolle Gewand des Göttlichen verehrte. Vor Pia ist der Greis trotz seines zerrütteten Geistes ein Liebender. Die Gegenwart des Hohen erinnert uns an jenen vertrauensvoll entwerfenden Geist, dessen Spuren wir in der Anlage wahrgenommen. Aber wie diese unvollendet und ausgestorben liegt, so sind auch Glück und Schönheit von unseligem Geheimnis umwoben: Etwas Fremdes und Scheues soll um das Glück des jüngsten Paares gewesen sein (Christoph war «wie eine scheue Amsel auf dem Berge und gesellte sich zur schlanken Ammer, die immer erschrocken das Köpfchen warf»)⁴⁷, an Chelions Schönheit haftet es wie Zauber des Verwunschenen: sie war so weiss «wie die Lilien, die unten im Sumpfe wachsen und die Häupter auf das schwarze Wasser legen»⁴⁸. Vor ihrem Portrait flüstert der Kastellan: «Ja, das ist auch entsetzlich, das ist das Unglück, wie sie schön ist, wie sie über alle Beschreibung schön ist — — ich bitt' Euch, wahrt Eure Seele, Graf Sixtus! auf den Knien bitt' ich Euch, wahret Euch vor Versuchung: denn die Hölle hängt nur an einem Haare — —»⁴⁹. Auch in der Schönheit Narzissas ahnen wir Fluch und Verderben, als Ruprecht klagt: «Ich bitte Euch, lasst stehen und gehen — — alles ist nicht zu Ende; alles ist falsch, ihre Ehre und ihre Erhebung ist falsch wie der Stein, den sie um ihr Bildnis gemalt haben»⁵⁰.» Wir werden an den Satz im «Abdias» gemahnt über Ditha, die bildschöne Tochter des einsamen Juden, deren herrliche Augen blind, deren makelloser Körper ohne Seele ist: «Sie war eine Lüge.» — Trotz dem in der Schönheit gegenwärtigen Zeichen höchster Uebereinstimmung mit dem göttlichen Ursprung gewährt das Schicksal dem Rotensteinschen Geschlecht nicht die wahre Erfüllung, die ein wohl geratenes Dasein zielt. Ueber dem ganzen Stamm scheint jener Himmel zu walten, zu dem der verzweifelte Greis aufheult, dass die Sterne daran zittern. Auch im unseligen Bruderzwist zwischen Julius und Julian oder im Kloster Frau Hermenegilds, das aussterben musste, da es der päpstlichen Weihe nicht theilhaftig wurde, zeigen sich die Spuren der unheimlichen Gnadelosigkeit, die auf der Narrenburg lastet.

Während der Dichter sich im «Abdias», der Geschichte des fluchbeladenen Juden, ausspricht über das «heilige Rätsel», das uns die Heimsuchungen des Schicksals aufgeben (der Starke unterwerfe

⁴⁷ I S. 329, 12 ff.

⁴⁸ I S. 323, 22 f.

⁴⁹ I S. 323, 15 ff.

⁵⁰ I S. 329, 6 ff.

sich, der Schwache stürme dawider, der Gemeine staune dumpf oder werde wahnsinnig und begehe Frevel)⁵¹, waltet in der «Narrenburg» völlige Verschwiegenheit. Die Seele des unter dem Schlage des Geschickes wahnsinnigen Pförtners zeugt wie ein zerbrochener Spiegel vom Ungeheuerlichen, und die verworrenen Bruchstücke der Vergangenheit verlieren sich in der Dämmerung eines unermesslichen Abgrundes. Wenn Stifter im «Abdias» noch hoffnungsvoll vermutet, die Kette der Ursachen und Wirkungen hänge als heitere Blumenkette durch das All und der Mensch werde im Lauf der Jahrtausende, mit der Wonne des Entdeckens beschenkt, immer deutlicher einzelne Glieder erkennen, bis in ferner Zukunft einmal völlige Klarheit und Uebersicht herrsche, verzichtet der Schöpfer der Narrenburg auf den Anspruch, im Schicksal der Scharnasts die Glieder jener vernünftig zusammenhängenden Kette aufzuweisen. Wenn — eher wie wider den Willen des Sprechenden — hie und da etwas laut wird von den einstigen Geschehnissen, dann erscheinen, um in dem oben verwendeten Bilde zu bleiben, vielmehr die Lücken.

Das Menschenherz habe eine natürliche Scheu, den dunklen Spuren eines andern nachzugehen, auf denen es zu Schuld und Unglück wandelte⁵², sagt Stifter, als die Freunde nicht mit Fragen in ihren greisen Führer dringen. Solche Scheu, die sich in der Gestaltung des Rundgangs, im Wesen der beiden Burschen sowie des Pförtners äussert, entspringt teilweise dem feinen Empfinden für das Taktvolle, dem wir im Werke des Dichters oft begegnen; eine zweite Quelle gewahren wir aber im Malersaal besonders deutlich. Hier, wo sein persönliches Dasein am stärksten berührt wird, drängt Ruprecht die Besucher in ängstlicher Hast am unvollendeten Bildnis Narzissas vorüber und sucht die Bedeutung desselben auf unbeholfen kindliche Weise zu verwischen: «Geht vorüber, geht nur eilends vorüber, ich bitt' euch inständig, geht vorüber — es ist nur mein armes Kind — was soll ich denn hier stehen bleiben? — ich habe ja ohnehin schon um sie geweint. — —» usw.⁵³. Nur zaudernd und weil es die Umstände erfordern, enthüllt er Chelions verhängtes Portrait, als fürchte er, an das zu rühren, was die Erinnerung an alles Unheilvolle wieder zu Leben erwecken könnte. Er scheut davor zurück, sich der Uebermacht des Schmerzes auszusetzen, dessen furchtbare Wirkung er an sich erfahren, und der ihn den-

⁵¹ Vgl. III S. 5—7.

⁵² I S. 324, 33.

⁵³ I S. 328, 40 ff. und S. 329, 17 ff.

noch vor den alten Bildern so überwältigt, dass «sein Riesenbau zittert».

Wenn Stifter das Antlitz des Greisen «versteinert» nennt, wenn er Leid und Schrecken in den Tiefen von Ruprechts zerrissener Seele gleichsam erstarren lässt, wenn er die Frage nach blindem Fatum oder persönlicher Schuld gar nicht einmal aufwirft, wie dies im «Abdias» geschieht, wenn er nicht das Dasein der Scharnasts — wie düster es auch immer gewesen sein mag — darstellt, es vielmehr in den Hintergrund drängt und statt dessen den verödeten Wohnbezirk mit möglichster Schärfe der Sichtbarkeit vor uns aufrichtet, so dass das dämonische Dunkle nur wie zufällig zwischen den Gegenständen an die Oberfläche steigt, mag dem allem eine ähnliche Scheu zu Grunde liegen wie jene, die den Kastellan das Bild der Tochter meiden lässt. — Später hat sich der Dichter mit Bestimmtheit vom Verworrenen abgewandt und nur dem klaren, harmonisch zum Guten führenden Leben in seinem Werke Raum gewährt, nachdem er erkannt hatte, dass das «düstere Grübeln über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge», wozu er im «Abdias» noch bewusst Anlass geben zu müssen meint, weder künstlerisch noch ethisch-erzieherisch wahrhaft Frucht trage. Der Rundgang durch die Narrenburg jedoch zeugt von einer Epoche des Uebergangs; noch dämmert das wie mit unseligem Fluch beladene Alte in den starren Resten und verbreitet sein Grauen, während unter der Notwendigkeit, eine neue, haltgebende und angstbannende Welt der Gegenwart zu schaffen, mit peinlicher, realistischer Genauigkeit die Dinge festgestellt werden, die da sind. Leicht lässt sich die innere Verwandtschaft mit dem unheimlichen Zwielight erkennen, welches in manchen Dichtungen der Annette von Droste herrscht ⁵⁴.

3. Vergleich mit der Quelle

Als literarisches Vorbild und Quelle romantischer Elemente für die «Narrenburg» betrachtet man E. T. A. Hoffmanns «Majorat» (vgl. S. 22 f.). Für einen Vergleich kommt hauptsächlich der Rundgang in Frage, weil dort die in Hoffmanns Erzählung verwendeten Motive des alten, zerfallenen Schlosses und des irrsinnigen Kastellans, dann die erwähnte Komponente des Schauerlichen, die Wirkung der Musik sowie die Neigung eines Burgherrn zur Astronomie eine Rolle spielen. Gemeinsam ist auch die indirekte Mitteilung

⁵⁴ Vgl. hiezu S. 97 f.

der Hauptgeschehnisse, die sich zu Lebzeiten der Grafen auf ihrem Stammsitz abwickelten. Weitere parallele Einzelheiten wie z. B. die unheilvolle Testamentsbestimmung eines Ahnherrn, oder die Entzweiung von Brüdern um des Erbes und um der Neigung zur selben Frau willen sind für unsere Absicht weniger bedeutsam.

Am ehesten drängt sich die Gegenüberstellung Ruprechts mit Daniel, dem Hausverwalter des Schlosses zu R..sitten auf, dieser wie jener ein uralter, durch Generationen hindurch seiner Herrschaft treu ergebener und in das auf der Burg lastende Unheil wesentlich verwickelter Diener. Beider Geist ist zerrüttet, beide tragen zur Verbreitung des Unheimlichen bei. Ruprecht lernt der Leser lediglich im Endzustand hoffnungslosen Wahnsinns kennen. Trotz des Auf- und Abflauens seiner Erregung während des Rundganges bleibt doch seine entwurzelte, durch den Einbruch eines tragischen Schicksals und von ungeheurem Schmerz zerstörte Gestalt von Anfang bis zum Ende unverändert vor uns, bewegungslos wie eine in Stein gehauene Figur. Jegliche Frage nach der Ursache seines Zustandes wird so wie die Frage nach seiner Schuld in dämmernder Ungewissheit belassen. Daniels Krankheit dagegen bricht erst kurz vor seinem Tode aus und erfährt durch die Darstellung seines Vorlebens umfassende Begründung: Eine herzlose Bemerkung seines geldgierigen, neuen Herrn — Wolfgang ist der Sohn des bisherigen Schlossbesitzers — entzündet in dem beleidigten Alten einen grenzenlosen Hass und einen leidenschaftlichen Durst nach Rache. Alle Mächte der Hölle scheinen in ihm zu wüten und treiben ihn zu hinterlistigem Mord. Daraufhin zwingt ihn sein böses Gewissen, im Schlaf wandelnd den Ort des Verbrechens immer wieder aufzusuchen, und seine Sinne verwirren sich unter der furchtbaren Angst, er könne sich verraten, seine Schuld könne entdeckt werden. So hat Hoffmann den Wahnsinn des Pförtners mit einer durchsichtigen, psychologischen Motivierung versehen. —

Auch bei der Frage, wie das Schauerliche entstehe, gewahren wir den Unterschied zwischen den Kastellanen auf Rotenstein und auf R..sitten. Bei Hoffmann trägt zweierlei dazu bei, Grauen zu erregen: einerseits die fratzenhafte Verzerrung Daniels, die sich z. B. äussert in dem heulenden Gewimmer des unter der Maske der Unterwürfigkeit innerlich Rasenden, im blutroten Feuer, das in seinen Augen funkelt oder im Kratzen des Nachtwandlers an der vermauerten Turmtür, bis ihm das Blut unter den Nägeln hervorquillt. Solche Züge unterstreichen die dämonische und schlechthin böse Kraft, die Daniel verkörpert; ein abstossendes, halb tierisches

Ungeheuer haust in ihm, welches auch nach seinem leiblichen Tod nicht zur Ruhe kommt. Damit gelangen wir zum zweiten Punkt: Der Alte tritt das erste Mal in der Erzählung nicht als wirklicher Mensch, sondern als Gespenst auf, welches umgeht und von allen Requisiten begleitet ist, die ein echter Spuk verlangt; also fehlt weder der mit phantastischem Schnitzwerk verzierte Rittersaal, dessen finstere Ecken nur ungenügend vom Vollmond und einem flackernden Kaminfeuer erhellt werden, noch das Brausen des Meeres, das Pfeifen des Windes, das unbegründete Aufspringen der Eichentür, noch tappende Geräusche sowie Seufzen, Aechzen und Kratzen des unsichtbaren, von eiskalter Zugluft begleiteten Geistes. Schon zu Lebzeiten umgibt Daniel ein Nimbus des Geheimnisvollen, denn er ist der einzige Vertraute und Mitarbeiter des unter mysteriösen Umständen zu Tode gestürzten alten Freiherrn Roderich, der nicht nur am Strande hinzureiten pflegte, um sich mit dem Meergeist zu besprechen, sondern auch in einem eigens eingerichteten Turm des Schlosses sich in Astrologie und schwarzer Kunst übte. Daniels Verbundenheit mit unheilvollen, magischen Mächten illustriert schliesslich auch noch die sonderbare Erkrankung der übersensiblen Baronin Seraphine, nachdem sie von dem schlimmen Spuk und seiner Ursache vernommen, und ihr unglückliches Ende: Als nämlich auf einer Schlittenfahrt die Pferde scheuen, spürt sie entsetzt den alten Kastellan hinter sich, wird in den Schnee geschleudert und gleich darauf leblos aufgefunden, wobei Hoffmann es dem Leser überlässt, sich die Ursache ihres Todes zu erklären.

Beim Grauen, das um Ruprecht lagert, spielen keine übernatürlichen Kräfte mit. Eine gewisse Tendenz, den Greis mit gespenstigem Beiwerk auszustatten, ist in der «Studien»-Fassung wieder fallen gelassen und stört die Wirkung des irren Redens nicht mehr, das menschlich ergreifend und zum Teil voll tiefen Sinns für den an der Rotensteinschen Welt Herumrätsehenden ins Schwarze trifft. So heisst es nur in der «Iris»-Fassung, bevor Ruprecht die Fremden einlässt: «Dann aber regte es sich in der Luft, wie ein unheimliches, blödsinniges Murmeln, und das Haupt verschwand»¹, oder beim Anblick der gefährdeten Pia: «... in den tiefen Falten seines Antlitzes schlotterte geisterhaft Zorn und Todesblässe»² und vor Chelions Bildnis: «(er) blickte mit Verzückung auf das Gemälde und klapperte mit den Zähnen, —»³. Auch Vergleiche mit abge-

¹ IV₂ S. 24, 34 f.

² IV₂ S. 32, 12 f.

³ IV₂ S. 40, 21 f.

schiedenen Wesen aus mythischer Zeit fehlen später⁴. Eine schon zuvor in einzelnen Teilen zitierte Stelle veranschaulicht treffend, wie das Unheil um Ruprecht nicht wie bei der Figur Daniels in der Luft schwebt, so dass aussermenschliche Kräfte, überall für empfindliche Seelen spürbar und doch nirgends zu fassen, ihren Spuk treiben, nämlich die Vision der toten Enkelin: «die gierige Kohlmeise wird ihre Aeuglein ausgehackt haben — oder die Wasser der Perniz werden um ihre zarten Glieder waschen, und die Fische werden heimlich herumschiessen wie stumme Pfeile, hastig zupfen und sich um das Stückchen balgen, das einer erwischte — — ich werde indes suchen und suchen, immer, immer — — und werde indes zum fürchterlichen Himmel heulen, dass die Sterne daran zittern; denn sie ist das Allerschönste auf der Erde, das Schönste zwischen Sonnen und Sternen, wie Narzissa war⁵.» An der Leiche Pias, wie sie in körperlicher Dichte vor dem Auge des Lesers ersteht, langsam sich zersetzend unter der Wirkung des Wassers und der Gier der Kohlmeisen und hastig zupfenden Fische, haftet kein Nimbus des Wunderbaren. Das magische Reich der Geister existiert nicht vor dieser nackten Wirklichkeit des Todes und der Verwesung, der Preisgabe des menschlichen Körpers an die zerstörenden Kräfte der Natur. Und doch ist Ruprechts Heulen in ohnmächtiger Verlassenheit entsetzlicher als Daniels Gewimmer, denn dessen undurchsichtige, dämonische Animalität fragt gar nicht nach dem Himmel, der für jenen fürchterlich würde über dem Verlust des Teuersten, das als Letztes das Zeichen des Hohen trägt. Vor Daniels Stöhnen gruselt nur dem Justitiarius und dessen Schreiber; vor Ruprechts Geheul zittern die Sterne, bei Stifter oft die Zeichen ewiger und trotz ihrer Verborgenheit gütiger Vorsehung. Das Grauen, das in der «Narrenburg» das Ende der vom menschlichen Geiste gebildeten Welt, das Ende der Gewissheit höherer Gnade, den einmaligen und vollständigen Hereinbruch des Nichts anzeigt, bedeutet bei E. T. A. Hoffmann lediglich eine notwendige Komponente jener spannungsgeladenen Welt, die der Dichter liebte.

Wie beim Vergleich der Kastellane so erscheint auch bei den beiden Schlossbezirken eine ziemlich auffällige Ähnlichkeit, besonders beim Eintritt der betreffenden Besucher: Der Justitiarius gelangt aus dem Dorf voll fröhlicher Sonntagsgeselligkeit in eine schauerliche Oede: «Der Seewind heulte in schneidenden Jammertönen herüber und, als habe er sie aus tiefem Zauberschlaf geweckt,

⁴ IV₂ S. 26, 19 und 29, 23.

⁵ I S. 312, 25 ff.

stöhnten die düstern Föhren ihm nach in dumpfer Klage. Die nackten, schwarzen Mauern des Schlosses stiegen empor aus dem Schneegrunde, wir hielten an dem verschlossenen Tor⁶.» Erst nach längerem Pochen erscheint ein absonderlicher Alter, Franz, um zu öffnen. Auch in der «Narrenburg» wandern die Freunde aus der Welt eines heiteren Sonntags zum verhängnisvollen Berg, wo die laue Vormittagsluft plötzlich schwermütig in den Zweigen seufzt. Die Burg ist von grauer, eisenglatte Mauer umschlossen und unzugänglich, bis auf längere Bemühung hin ein seltsamer alter Mann Einlass gewährt⁷. Doch gleich unmittelbar nach dieser zuerst hervortretenden Parallele und damit noch verknüpft erscheint die Unterschiedlichkeit: Beide Pfortner werden durch ein Lachen charakterisiert, wobei das Licht auf Franzens «verschrumpftes, zum freundlichen Lachen sonderbar verzogenes Gesicht» fällt, auf Ruprechts Zügen dagegen ein Lächeln ist, «so seltsam, wie wenn im Spätherbste ein einsamer Lichtstrahl über Felsen gleitet». Trotz völliger Uebereinstimmung der Situation spricht harmlose Gutmütigkeit das eine, spätherbstliche Starre und Verlassenheit das andere Mal aus dem Antlitz des Oeffnenden.

Was hier ersichtlich wird, gilt für die ganze Burg. Trotz scheinbarer Gleichheit des Motivs sind die im letzten Kapitel festgestellten wesentlichen Züge des Scharnastschen Stammsitzes — wir denken besonders an den grosszügigen Entwurf und den Zug zum Ueberschwenglichen, an Starre und Verödung, an das Wuchern der Natur, während ja vom Grauen schon die Rede war (S. 42 ff.) — in Hoffmanns Erzählung kaum wiederzuerkennen. Suchen wir zunächst nach Starre und Verödung: Kammergerichtsrat Hitzig, der Freund und erste Biograph des Dichters bemerkte an dessen äusserer Erscheinung eine ausserordentliche Beweglichkeit. Diese Qualität stellen wir auch um die Mauern des Majorats-Sitzes fest. Schloss R..sitten erscheint nur ganz am Ende in einer Art Nachwort als verlassene Ruine. Im Verlauf der Erzählung stürzen zwar zuerst der astronomische Turm, dann aus ebenso undurchsichtigen Gründen die Decke des Gerichtssaales und eine Zwischenwand ein, was jedoch weniger Verwahrlosung und Zerfall als eine allgemeine, selbst die festen Mauern einbeziehende, magische Lebendigkeit bedeutet. Den Wänden entlang geistert es wie Spuk, als wir z. B. lesen: «Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitäl und bunte Bogen zeigten sich

⁶ Vgl. S. 76, Bd. IV der Atlantis-Ausg. v. E. T. A. Hoffmanns Werken.

⁷ I S. 304/305.

oft wie in den Lüften schwebend, riesengross schritten unsere Schatten neben uns her, und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie wegschlüpfen, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen wisperten in den Nachhall unserer Schritte hinein: „Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft!“⁸» Auch von Verödung kann auf R. sitten nicht die Rede sein, denn das Schloss dient dazu, eine Jagdgesellschaft aufzunehmen, die mit Dinern und mancherlei Unterhaltung eine erregende Betriebsamkeit entfaltet. Besonders mächtig wirkt die Magie des bald gefährlich und grauenvoll, bald beseligend in die vernünftige Welt hereinragenden Geisterreiches in der Musik. So verfällt Baronin Seraphine, die aussergewöhnlich empfänglich ist für die Vorahnung eines aus allen Wänden wehenden, rätselhaften Verhängnisses, unter dem Einfluss der Musik, vor allem der schmelzenden, italienischen Lieder, einer phantastischen Träumerei und schwärmerischer Ausschweifung des Gefühls. Jene Szenen am Klavier, da die Liebenden in der Sprache der Töne sich in Uebereinstimmung wissen, mag man am ehesten herbeiziehen, um für den Scharnastschen Zug zur Ueberschwenglichkeit einen Vergleichspunkt zu finden. An Prokopus' Leidenschaft erinnert der fürchterliche, zärtlich gewaltige Ton, der immer wieder bei Tag oder bei Nacht die Ruinenstätte auf dem Rotenstein erfüllt⁹. Allein die Mauern bleiben stumm und regungslos, keine Seele ist mehr da, in der dieses letzte Symbol vergangenen Lebens Wiederhall fände. Um auch der verloren aufklingenden Musik jeden geheimnisvollen Zauber zu nehmen, führt uns der Dichter am Ende des Rundgangs zum Prokopus-Turm und beschreibt genau, wie die riesige Aeolsharfe, das Lieblingsinstrument der Romantiker, gebaut ist und wie durch das Spiel der Luft mit den Saiten die Töne erzeugt werden¹⁰. Aehnlich verhält es sich mit der zweiten schwärmerischen Neigung des Grafen: Während im «Majorat» das wunderliche, astrologische Treiben des alten Roderich unmittelbar dargestellt wird, bleibt von Prokopus' Leidenschaft zu den Gestirnen lediglich der leere Turm übrig mit Trümmern astronomischer Geräte, vergessenen Mappen und Büchern¹¹. — Musik und Sternkunde, lockende Quellen für den romantischen Zauberer, sind versiegt; leblose Gegenständlichkeit begegnet uns statt dessen, ähnlich wie ja auch die Toten bei Stifter

⁸ Vgl. S. 78 a. a. O.

⁹ I S. 305, 32 f. und S. 310, 30 ff.

¹⁰ I S. 330, 9 ff.

¹¹ I S. 330, 7.

nicht mehr als Gespenster umgehen, sondern die Leichen in dichter Körperlichkeit der Verwesung anheim fallen. — Bei Betrachtung der Natur bestätigt sich das eben Erkannte: Für Hoffmann ist auch die Natur einbezogen in den allbelebenden Kreis der Magie. Der alte Roderich lauscht ihrer Stimme im Wogen des Meeres, wo sie besonders kräftig vernehmbar. Auf dem Rotenstein dagegen führt die Natur ein in sich abgeschlossenes, seinen ureigensten Gesetzen gehorchendes Leben (vgl. S. 30). Zum Abschluss des Schlossvergleiches sind noch die einzigen, ständigen Insassinnen auf R..sitten zu erwähnen, die zwei alten Baronessen, die nach längst verjährter Mode abenteuerlich geputzt, mit verschrumpften Gesichtern und seltsam blinzelnden Augen in schlechtem Französisch ein tolles Zeremoniell aufführen. Der junge Gast findet sie bald lächerlich, bald gespenstig. Wir erinnern uns dabei der Narrenburg, in der Lächerliches und Schauerliches aneinanderstossen. Auch im «Majorat» fallen die unheimlichen Elemente zunächst aus dem Rahmen des mit gesundem Menschenverstand Urteilenden — die solide Vernünftigkeit wird durch den Justitiarius vertreten —; nachdem er sich aber in die Welt des Schlosses eingelebt hat, anerkennt er die Anwesenheit eines übernatürliche Kräfte ausstrahlenden Geisterreiches als selbstverständlich; mit dem Gruseln und allerlei magischen Ueberraschungen muss eben gerechnet werden. Auf dem Rotenstein dagegen fehlt dem Grauen solch gewissermassen legitimer Hintergrund. Bestimmte Lieblingsausdrücke der Romantik wie «wunderbar», «gespenstig», «verzaubert» hat Stifter in der Studienfassung gewissenhaft getilgt. Dem regungslosen, verödeten Bezirk ist wenig gemein mit einem Hoffmannschen Spukschloss. Elemente, in denen im «Majorat» die Grenzen der Endlichkeit verschwinden und geheimnisvoller Einklang des Menschen mit einem Jenseitigen, Unfassbaren sich herstellt, erscheinen auf dem Rotenstein nur noch als dem Zufall preisgegebene Reste eines längst geborstenen hohen Reiches. Die Welt ist gesamthaft erstarrt, das Weben allverbindender Geister hat aufgehört.

Beide Autoren bedienen sich der indirekten und nachträglichen Mitteilung des Hauptgeschehens. Das «Majorat» zerfällt in zwei fast gleichlange Abschnitte: Die Ereignisse, die während des ersten Teiles als rätselhafte Vergangenheit auf dem Schlosse und auf einzelnen Angehörigen der Jagdgesellschaft lasten, werden in der folgenden Erzählung des Justitiarius in klarem Zusammenhang aufgerollt als Folge des ungerechten Testamentes und den daraus unter den Nachfahren entstandenen Leidenschaften der Habgier und des Nei-

des. In der «Narrenburg» erfahren wir durch das im dritten Kapitel eingeschobene Tagebuch Jodoks von den Hintergründen der Rotensteinschen Welt, wobei aber die Ursache für das über dem Geschlecht waltende Verhängnis durch den Hinweis auf die alte Testamentsverfügung nur undeutlich erhellt wird. Obwohl der Leser durch das Tagebuch einen Schlüssel erhält zu mancher Dunkelheit des Rundganges und mancher verworrene Ausspruch Ruprechts nachträglich sinnvoll erscheint, bleibt dennoch ein breiter, ungeklärter Rest. Stifter dachte vielleicht daran, als er am Ende der Studie versprach, bei Gelegenheit weiteres über das Scharnastsche Geschlecht mitzuteilen. Doch schafft ja nicht in erster Linie das Fehlen positiver Details aus der Vorgeschichte jene Ungewissheit. Das ausführlichste Tagebuch vermöchte nicht, die Beunruhigung und Schwermut aufzuheben, die um den ‚verhüllten Abgrund‘ liegen.

Somit wurde also das scheinbar ähnliche, kompositionelle Vorgehen von den beiden Dichtern nicht aus gleichen Gründen gewählt. Im «Majorat» liessen sich die Ereignisse sehr wohl nach ihrer natürlichen Zeitfolge aneinander reihen. Die Umstellung ist ein Kunstgriff im Dienste der Spannungserhöhung: der Geist wirkt gespenstiger, wenn wir nicht wissen, wieso er umgeht, der Reiz des in der Atmosphäre schwebenden, gruseligen Unheils erhöht sich, wenn wir die Ursache noch nicht kennen. — Während bei Hoffmann der zweite Teil nur dazu da ist, den ersten zu erhellen, stehen der Rundgang und das Tagebuch Stifters selbständig neben- oder besser hintereinander. Der Gestalter des Rotensteinschen Burgbezirkes hat es nicht auf Spannung abgesehen. Die umgekehrt zur wirklichen Zeitfolge laufende Anordnung vom Gegenwärtigen nach rückwärts entspricht einer inneren Notwendigkeit: Was im Tagebuch mitgeteilt wird, was aus dem Reden Ruprechts ans Dämmerlicht dringt, was aus dem Zustand des Burgbezirks zu lesen ist, sind Dinge, auf die der Dichter Stifter sich nur selten, im späteren Werk überhaupt nicht eingelassen hat. In der «Narrenburg» bedarf es des Rundganges, der in plastischer Sichtbarkeit und Unbeweglichkeit wie eine schützende Hülle vor der Verzweiflung und dem Grauen des Endes, vor dem unseligen, von ungelöstem Rätsel schweren Leben Jodoks aufgerichtet ist. Sind es auch öde Trümmer und tote Reste, so zeugen sie doch durch die Art ihrer Darstellung von des Dichters Bedürfnis, einen festen Boden der Gegenwart zu gründen und dem Verworrenen seine gefährliche Mächtigkeit zu nehmen. Als Hülle in diesem Sinn ist wohl die ganze, um das Tagebuch herum aufge-

baute Fichtauer Heimatgeschichte zu verstehen, wobei dem Rundgang die Funktion einer Brücke zwischen den beiden ihrem inneren Wesen nach eigentlich unvereinbaren Welten zukommt. — Ihrem Gehalt nach weist die Rotensteinsche Ruine nach rückwärts; der sich im Rundgang durchsetzende Stil dagegen spricht vom Willen, eine neue Welt der Beschränkung auf das, was ist, zu schaffen, wenngleich der fruchtbare Hintergrund dazu noch fehlt.

Der Vergleich mit dem «Majorat» hat den Abstand der «Narrenburg» von ihrem romantischen Vorbild erkennen lassen. Bei der Betrachtung des Rundganges wurde eine wichtige Eigenschaft desselben mehrere Male gestreift und soll nun abschliessend noch einmal erwähnt werden, nämlich sein epischer Charakter. Wir erinnern daran, wie die beiden Besucher, zwei am tieferen Geschick des Rotensteins Unbeteiligte also, einen Rundgang von umständlicher Breite unternehmen und sich dabei einen Gegenstand nach dem andern vor Augen führen lassen. Selbst das Grauen ist, wie wir bei der Vision von Pias Leiche erkennen, in den sichtbaren, irdischen Körper genannt. Die Bild an Bild reihende Betrachtung der Ahnengalerie dient dazu, auf epische Weise die Herkunft des Geschlechtes festzustellen. So wenig wie der Rundgang selbst eine konzentriert sich entwickelnde Handlung enthält, so wenig stellt er — abgesehen von der erwähnten Brücken-Funktion — ein wohl eingefügtes Glied im Ganzen der Studie dar; er gleicht vielmehr einer unabhängigen, in sich selbst bestehenden Welt. Man denke dagegen an die spannende Aufgabe des entsprechenden ersten Teiles im «Majorat». — Die Voraussetzung für das Epische, das Noch-Nicht- oder Nicht-Mehr-Vorhandensein eines höheren Zusammenhangs, besitzt die Narrenburg in dem immer wieder sich offenbarenden Fehlen eines lenkenden und eine sinnvolle Zukunft planenden Geistes sowie in Ruprechts Zweifel an der Vorsehung. Wir erwähnten ja auch das Fassadenmässige, die gewissermassen blinde Sichtbarkeit der Gegenstände. — Wiederum gewahren wir den unromantischen Charakter des Rundganges, denn der vom Irdischen weg ins Unbegrenzte strebende, romantische Geist ist dem Epischen abgeneigt.

C. JODOKS TAGEBUCH UND DIE KRISE DES NÄRRISCHEN MENSCHEN

Abschnitt A stellte fest, wie in den Fichtau-Partien eine stark an die Frühzeit erinnernde «närrische» Manier erscheint, die in endgültiger Fassung wieder getilgt wurde. Abschnitt B befasste sich direkt mit dem im Titel der Studie genannten Hauptmotiv; indem Stifter die auch im zeitlich nahe liegenden «Hochwald» als Umrandung verwendete Ruine zum zentralen Gegenstand wählte, verzichtete er auf die eigentliche Darstellung menschlicher Geschehnisse, so dass der nach dem Wesen und der Geschichte des Narren Fragende weiterhin ohne Antwort bleibt. Indem jedoch dem Rundgang eine Art Hüllen-Charakter zukommt, dient er gleichzeitig der umständlichen Vorbereitung des Lesers auf das Kommende; zeigt er auch noch nicht den närrischen Menschen selbst, so bestimmt er immerhin die Welt, die jenem entspricht und legt allgemein die Stelle fest, die jenem im Felde menschlicher Daseinsmöglichkeiten zukommt. Schon der Rundgang lässt erkennen, dass sich Stifters Narr an einem geistesgeschichtlichen Wendepunkt befindet, wo die letzten Wirkungen des alten und die ersten Pulsschläge des neuen Lebensstiles aufeinander stossen.

Trotz des kleinen Raumes, den Jodoks Tagebuch einnimmt — in der Bongschen Ausgabe entfallen von den 89 Seiten der ganzen Studie nicht einmal deren 13 auf des Grafen Aufzeichnungen —, sind letztere doch die tragende Mitte der «Narrenburg», wie dies auch E. Lunding in seiner Betrachtung über Stifter bemerkt¹.

1. Art der Mitteilung

Dass die «Narrenburg» einem Uebergangsstadium, an dem der Dichter teil hat, angehört, zeigt die Form, in der Stifter das Hauptereignis seiner Studie mitteilt: Das Tagebuch weist scheinbar rückwärts zu den als monologischem Briefroman verfassten «Feldblumen». Ueberdies meint Gustav Wilhelm, Stifter sei romantischer Tradition verpflichtet, indem er alte Dokumente sprechen lasse etwa in Anlehnung an «Die Elixiere des Teufels», die als «Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus» bezeichnet oder «Die

¹ E. Lunding, Adalbert Stifter, 1946, S. 47.

Lebensansichten des Katers Murr», die als «Zufällige Makulaturblätter» eingeführt würden¹.

Jodoks Pergamenten ist jedoch wenig gemein mit der seit «Werther» Mode gewordenen Technik der Darstellung in tagebuchartigen Aufzeichnungen oder Briefen. Noch in den «Feldblumen» ergiessen sich die Stimmungen des Herzens in ungehemmter Ueberschwenglichkeit. Graf Jodok dagegen bedient sich des Tagebuches nicht deshalb, weil es natürlichstes Gefäss für die lyrischen Schwingungen des Gefühls wäre und unmittelbare Aussprache persönlichster Anliegen erlaubte. Die Art, in der der Graf erzählt, gleicht vielmehr derjenigen eines Berichtes, und man könnte sich denken, dass von Jodok in der dritten Person die Rede wäre. Nirgends wird einem Flackern der Leidenschaft Sprache gegeben. In klassischer, nur das wesentliche fassender Einfachheit und Ruhe lesen wir statt dessen z. B.: «Ihre Seele war in mir, und sie wusste es nicht, darum liebte ich sie mehr als eine Zunge sagen kann².» Gewissen Vorgängen in seinem Innern gegenüber übt der Graf eine eigentümliche Zurückhaltung: Als z. B. die unheilvolle Entscheidung in ihm getroffen wird, nämlich als sich die schlimmen Vorahnungen und Zweifel beim Betreten seines Hauses zu bestätigen scheinen und er, in seinem Zimmer angelangt, zum tötlichen Fläschchen greift, da lesen wir nur: «Dort stand ich mitten auf der Diele des Bodens — und stand eine Weile. Dann tat ich leere Gänge im Zimmer und unnütze Dinge — —³.» Nach einem Hinweis auf Herkunft und Wirkung des Giftes folgt erneut die Bemerkung: «Um den innerlichen Frost zu vertreiben, ging ich einige Male in der Stube auf und ab», aber sonst nichts weiteres und dies an der entscheidenden Stelle, wo die qualvolle Unruhe ihren Höhepunkt erreicht hat und zum Entschluss der Tat umschlägt, an einer Stelle, die der Dramatiker wahrscheinlich zum zentralen Monolog benutzt hätte. Solche Zurückhaltung kennt der romantischen Idealen zugewandte Stifter der «Feldblumen» noch nicht, der in ungefähr entsprechender Situation — Albrecht gewahrt im Park unvermutet Angela, die ihm tags zuvor ihre unwandelbare Liebe gestanden, mit einem Unbekannten in vertrautem Umgang — seinen Helden alle Regungen ausführlich beschreiben lässt, die ihm das Herz bewegen und in eine alles verzehrende Eifersucht einmünden, worauf er sich zur Abreise entschliesst⁴.

¹ I S. 183.

² I S. 344, 3 f.

³ I S. 347, 11 ff.

⁴ Vgl. I S. 109 f.

Der Umstand, dass das Tagebuch als altes Dokument eingeführt wird, beruht nicht auf der gleichen Ursache wie bei den ähnlichen Fällen aus Tiecks oder E. T. A. Hoffmanns Werk. Was dort der Neigung zum Fragmentarischen Ausdruck gibt oder das Kolorit einer düster verschwommenen, allerlei magischem Zauber offenen Vorzeit heraufbeschwört, hat hier den einfachen Sinn, Distanz zu schaffen. Nicht nur ist die tragische Geschichte allzu verschieden von der frohmütigen und bodenständigen Fichtauer-Welt, so dass sie sich ausnimmt wie ein Fremdkörper, sondern indem die Ereignisse um Jodok in die Vergangenheit zurückverlegt werden, sucht der Dichter wohl das die Irrwege des menschlichen Herzens und die undurchdringliche Dunkelheit des Geschickes umlagernde Grauen, das sonst der Mantel des Schweigens deckt, abzuschwächen.

2. Handlungsverlauf und Quellenfrage

Nach einem verschiedene Motive anschlagenten, wie tastenden Präludieren setzt Jodok zum Bau des eigentlichen Geschehens an, das in einem einzigen steil ansteigenden und wieder abfallenden Bogen gespannt ist, ganz im Gegensatz zu der von mancherlei Episoden unterbrochenen, mit grösster Gemächlichkeit die Anhöhe des glücklichen Endes erklimmenden Gegengeschichte Heinrichs.

Das Gebäude der Handlung, kristallklar in abgeschlossener Schönheit das Wesen in sich haltend und dennoch unergründlich, besteht aus folgendem: Graf Jodok ist der verbrauchten Daseinsmöglichkeiten Europas überdrüssig und wendet sich nach Indien auf der Suche nach reinem, ursprungsnahem Leben. In der Begegnung mit Chelion, der Paria, wird ihm höchste Wonne zuteil; er gewinnt ihr Herz und führt sie in seine Heimat. Aber trotz Jodoks ungeheurem Aufwand, ihr den Parthenon mit indischen Köstlichkeiten jeder Art zu schmücken, bleibt die junge Gattin eine Fremde in der neuen Welt. Das Unglück bricht herein, als Jodoks Bruder Sixtus während eines Besuches auf Rotenstein von verzehrender Leidenschaft zu Chelion erfasst wird; während einer Abwesenheit des Burgherrn dringt er, um sich zu verabschieden, in das Gemach der jungen Frau ein und bemächtigt sich einen Augenblick lang ihrer Liebe. Wir erfahren letzteres aus Chelions Mund, die von dem in gleicher Nacht unerwartet heimkehrenden Gatten angerufen und geweckt sogleich aus Stimme und Blick die entsetzliche Drohung erfasst und ergeben des Todes harrt. Denn Jodok, dessen schlimme Vorahnungen schon während des Heimrittes unter gewitterschwülem Himmel

ins fast Unerträgliche gesteigert worden und sich vollends zu bestätigen schienen beim Anblick des aus dem Parthenon fliehenden, brüderlichen Schattens, durch der erschreckten Dienerin Bertha Ausruf: «Graf Sixtus ist bei Eurem Weibe¹» und das Offenstehen sämtlicher Türen, Jodok war wie betäubt auf sein Zimmer gegangen, um mit einem Fläschchen tödlichen Giftes an Chelions Lager zu treten. Ihre Gegenwart bringt ihn zur Besinnung; doch es ist zu spät, so sehr er sich in liebevoller Sorge täglich bemüht, sie jenes Erschrecken vergessen zu machen: «Sie war hinfüro bloss die Demut mehr, die Ergebung und Aufopferung bis zum Herzblute, aber nur das eine nicht mehr, das statt allem gewesen wäre, nicht die Zuversicht².» Chelion stirbt nach kurzem Siechtum. Das Haus auf Rotenstein verödet: Sixtus war in der Unglücksnacht mit Hilfe Ruprechts geflohen und bereitete, als er von Chelions Tod hörte, seinem Leben selbst ein Ende. Zwischen Ruprecht und seiner Frau Bertha entsteht Unfriede und Düsterei, an der die junge Dienerin stirbt. Nachdem auch Christoph, Chelions Sohn, in die Fremde gezogen, verbrennt Jodok den Parthenon und bewohnt bis zum Ende seiner Tage ein steinernes Häuschen am Fusse des Berges, heimatlos in jedem Sinne. Auf diese letzte Zeit muss sich des Pförtners Ausspruch während des Rundganges beziehen: «— und mich hat er oft angeschaut mit den glänzenden Augen — und da er schon den langen, weissen Bart hatte, hat er mich angeschaut mit den schwarzen Augen, wie nachts die Eule blicket; — aber ich habe die Zähne meines Mundes zusammengeschlossen wie Eisen und kein Wort durch sie herausgelassen — und dann hat er mich auch wieder lieb gehabt, und da er unten am Häuschen sass und die Sonne schien, da hat er meine Hand genommen und sie gestreichelt und gesagt: ‚Lieber Ruprecht, lieber Ruprecht!‘, denn seht . . . er war seine letzten Tage blöde und wahnsinnig³.»

Trotz der gedrängten Kürze ist die Geschichte von Jodoks und Chelions Liebe ein Gebilde von erschöpfender und abgeschlossener Ganzheit. Abgesehen von der eröffnenden Begegnung in Indien und der völligen Vereinsamung und Richtungslosigkeit Jodoks am Ende wird das kritische Hauptgeschehen, das den Mittelteil ausfüllt, recht eigentlich zusammengehalten von einem parallel mit dem Unheil heraufziehenden Gewitter. Obwohl sich auch in anderen Werken Stifters an bedeutender Stelle ein Gewitter findet (z. B.

¹ I S. 346, 41.

² I S. 351, 35 ff.

³ I S. 323, 23 ff.

«Felddblumen»: Beginn der Eifersucht in Albrecht, «Abdias»: Tod der Ditha, «Altes Siegel»: Erwachen des Zweifels in Hugo, «Nachsommer»: Entdeckung der Statue auf der Marmortreppe), so ist es doch nirgends dermassen eng mit dem Geschehen verbunden und an dessen spannender Gestaltung mitbeteiligt. Durch den Satz: «Ich aber war gedrückt wie ein Tropenwald^{3a}, auf dem schon die Wucht unsichtbarer Gewittermaterie liegt», wird ausdrücklich die Beziehung hergestellt zwischen dem Naturereignis und dem, was über Jodok verhängt ist. Vom Ritt der nächtlich Heimkehrenden bis zur Szene in Chelions Schlafgemach und Jodoks Flucht auf den Prokop-Felsen wirkt das immer näher rückende Gewitter wie ein Resonanzkörper für die Stimmung, die Jodok umfängt, und trägt dazu bei, die atemlose Spannung der heraufziehenden Katastrophe ins Ungeheure zu steigern. Sobald das Giftfläschchen in der Tiefe des Abgrundes zerschellt, löst sich der harte, von Blitzen erhellte Himmel in den ersten Tropfen, so wie Chelions leises Schluchzen die Entspannung des Verhältnisses zwischen den Gatten andeutet.

Die äussere Anregung verdankt Stifter — wie R. Frieb⁴ nachgewiesen hat — dem damals durch seine Reisebeschreibungen populären, auch in Immermanns «Münchhausen» als Halbtürke Semi-lasso parodierten Fürsten von Pückler-Muskau, der im Jahre 1840 seine Frau Machbubah, ursprünglich eine abessinische Sklavin, in die Wiener Gesellschaft einführte; ihre exotische Schönheit, ein unglücklicher Ehezwist, Machbubahs Verzweiflung und Bitte an den Gatten, sie zu vergiften, ihr plötzlicher Tod, Einzelheiten über ihre vegetarische Lebensweise und über ihr kindliches Gemüt, dann des Fürsten unstete Natur und grosse Erschütterung durch jenes Geschehen zeugen von einer gewissen Parallelität in stofflichen Details mit dem, was Jodoks Tagebuch vermittelt. — Hingegen scheint die Ähnlichkeit mit Tiecks Jugenddrama «Der Abschied», die G. Wilhelm wiederum im Hinblick auf den Anteil der Romantik an Stifters Studie aufführt, eine zufällige und rein äusserliche zu sein. Bei Tieck wird die in bürgerlichem Glücke verheiratete junge Frau unverhofft von dem tot gewählten, aber unvergessenen Geliebten ihrer Jugend aufgesucht. Der nach Hause kehrende Gatte entdeckt nur zu bald das geheime Band zwischen seinem Gast, dem angeblichen Bruder seiner Frau, und dieser selbst und ersticht in eifersüchtiger Raserei erst den schlafenden Nebenbuhler, dann auch die Gattin, die ihren Schmerz um den Ermordeten nicht zurück-

^{3a} I S. 345, 26 f.

⁴ Einleitung z. «Narrenburg» in der Prager Ausgabe.

hält. Zu spät folgt der in blindem Zorn vollbrachten Tat die Reue des Vereinsamten. — In Ausbau des Motivs und Verteilung der Gewichte unterscheiden sich die beiden Dichtungen stark. Abgesehen von der sehr feinen Zeichnung von Chelions zwiespältiger Stellung zwischen unversehrter Reinheit und Verschuldung wäre für Stifters Sittlichkeit jenes schrankenlose Wüten der Leidenschaft und die Bejahung des in die Ehe eindringenden Geliebten, seine Darstellung als Held und Märtyrer seiner Gefühle, nicht denkbar. Sixtus verursacht zwar auf ähnliche Weise den Konflikt; zuerst heisst es, dass Jodok den Bruder als gut kannte und ihm nicht misstraute, nach der Zerstörung des Glückes aber kostet es ihn viel, dass er sich nicht der Rache hingibt, wobei es jedoch Stifter nicht darum zu tun ist, das zu verurteilen, was Tieck bejaht. Sixtus ist nichts mehr als eine Randfigur, die den Anstoss zum Verhängnis bildet. Auf dem unseligen Geschick selbst und dessen rätselhaftem Ursprung liegt alles Gewicht. Tieck dagegen geht es um das Flackern der Leidenschaft im einzelnen Menschen und dessen verheerende Wirkungen in einer von endlichen Ordnungen eingeschränkten, bürgerlichen Welt. — In der Durchführung der Katastrophe tritt vollends der Unterschied zu Tage. Theatralisch hin- und herzuckende Auseinandersetzungen, die ausschweifend in zwei Morden gipfeln einerseits, anderseits die unheimlich spannende Gestaltung des heraufziehenden Verhängnisses, das nicht etwa mit Explosion und donnerndem Getöse einbricht; die Vernichtung erfolgt sozusagen lautlos, und die Härte des nicht weniger furchtbaren Schlages wird in der den Bogen zu Ende führenden Entspannung aufgefangen, denn Stifter war den abrupten Fortissimos abgeneigt, wie er ja überhaupt die mächtigen Bewegungen des Gemütes gleich den Stürmen, feuer-speienden Bergen und Erdbeben für kleiner hielt als die Wirkungen des sanften Gesetzes, das des Menschen Leben fördert und erhält⁵. Wenn sich also das Ungeheuerliche und Zerstörende schon nicht umgehen liess, dann musste es so gedämpft wie nur möglich erscheinen.

3. Ursache des Verhängnisses

Obgleich das Nürrische in Jodoks Tagebuch mit keinem Wort erwähnt wird, wissen wir, dass der die Studie einleitende Hinweis auf das Narrentum der Scharnasts immer noch gilt und somit unsere Hoffnung, in des Grafen Aufzeichnungen eine spätere und vertiefte Erscheinung des einstigen nürrischen Wesens zu finden, nicht

⁵ Vgl. Vorrede zu den «Bunten Steinen».

müssig ist. Dieses Wissen wird zunächst besonders durch die Bemerkung Heinrichs bestärkt, der beim Verlassen des Roten Felsensaales in Gedanken versunken über das eben Gelesene findet, die Burg trüge ihren aus dem Volksmund stammenden Namen zu Unrecht, d. h. nicht leichtsinniges oder sonst abwegiges Gaukelwesen habe das Geschlecht geleitet, sondern, wie er sagt: «— ihre Narrheit ist ihr Unglück und ihr Herz¹.» (Mit Betonung auf den zwei letzten Begriffen zu lesen.)

Trotz der für Stifter ausserordentlichen, spannungsgeladenen Gradlinigkeit in der Gestaltung der allmählich näherkommenden und blitzartig hereinbrechenden Katastrophe umfängt uns, wenn wir nach den Hintergründen derselben fragen, dämmernde Ungewissheit. Das Hauptgewicht ruht auf der Tatsache des Versagens und der Vernichtung; Jodok ist dermassen von ihrer selbstverständlichen Wucht überwältigt, dass ihn die Frage nach dem Warum nicht wesentlich bewegt. Anderseits fehlt aber noch die zum vornherein gelassene Ergebung, die z. B. im «Turmalin» auf jede Erforschung eines dem menschlichen Auge verhüllten Geschickes verzichtet. Wir beobachten mehrere Ansätze, das Geschehen zu motivieren, die manchmal nicht organisch mit dem Ganzen verbunden, bald unsicher eingeflochten, bald wieder fallen gelassen werden: Zunächst klagt der Graf in einer Art einleitendem Prolog die Pergamente im Roten Felsensaal und den Scharnastschen Stifter der diesbezüglichen Testamentsverordnung an. Während der eigentlichen Handlung sodann erscheint Jodoks Schuld in seltsamem Zwielficht, indem teils eine psychologische Motivierung betont, teils ein schicksalhaftes Versagen in den Vordergrund gerückt wird. — Letztere Tendenz wird z. B. augenscheinlich im wiederholt verwendeten Bild vom Schicksalswagen («Siehst du, damals rollte auch der Wagen des Geschickes, nur dass er über zarte Glieder ging und sie zerquetschte².»), was uns an jene Stelle in der «Mappe» erinnert, wo der Doktor den selben Begriff in erweiterter Perspektive braucht: «Man sagt, dass der Wagen der Welt auf goldenen Rädern einhergeht. Wenn dadurch Menschen zerdrückt werden, so sagen wir, das sei ein Unglück; aber Gott schaut gelassen zu, er bleibt in seinen Mantel gehüllt und hebt deinen Leib nicht weg, weil du es zuletzt selbst bist, der ihn hingelegt hat; denn er zeigte dir vom Anfange her die Räder, und du achtetest sie nicht³.» Auch Jodok

¹ I S. 353, 39.

² I S. 344, 43; 345, 1 ff. Vgl. auch S. 341, 4 und 341, 24 ff.

³ II S. 45, 20 ff.

kennt eine ähnliche Blindheit aus dem Nicht-Sehen-Können oder -Wollen heraus, als er sich Chelions geheimes Leiden an Europa nicht eingesteht. In der Iris-Fassung hinwiederum liegt besonderes Gewicht auf den teuflischen Wallungen der Eifersucht, die des Grafen Sinn umnebeln, bevor er zum Gifte greift.

Im Bestreben zu erkennen, weshalb die Katastrophe so verheerend über Jodok und Chelion hereinbrechen konnte, betrachten wir zunächst das Wesen der beiden Hauptgestalten.

Chelion:

Chelions Heimat ist Indien, das Land, in dem nicht nur die blaue Luft, das ewig reine und von jedermann einzuatmende, allverbindende Symbol des Höchsten, sondern auch das Wasser, die Palmen, die Menschen darunter in ungetrübter Klarheit gegenwärtig sind. Erinnern wir uns an Stifiers im Abschnitt vom verhüllten Abgrund erwähntes Verhältnis zur Schönheit (S. 39), dann ermessen wir die Bedeutung des folgenden Satzes über Chelion: «Schön war sie, schön über jeden Ausdruck, den eine Sprache ersinnen mag, und über jedes Bild, das in Jahrtausenden einmal in eine wallende Phantasie kommt — —⁴» Wollte jemand erkennen, welche einzelnen Qualitäten sich in solcher Sichtbarwerdung des in Jodoks Augen schlechthin Vollkommenen vereinigen, so müsste er wohl zwei Wesenszüge nennen, die miteinander verwandt sind, die Reinheit und die Einfalt; sie treten in allem zu Tage, in Chelions makelloser Gestalt und ihren Bewegungen, sowie in ihrer Lebensweise, die darin besteht, zum Flusse zu gehen und Wasser zu holen und für sich und den Vater die vom Hindu-Glauben vorgeschriebenen Pflanzenspeisen zu bereiten, am meisten aber in dem kurzen Gespräch mit Jodok. Wegen der Gleichheit des Themas, der ehelichen Treue bis zum Tode, liegt eine Gegenüberstellung mit der Szene in der Gartenlaube des Wirtshauses «Zur Grünen Fichtau» besonders nahe. Obwohl der Dichter Annas «naturrohes Herz» preist, trotz des offensichtlichen Taumels der Verliebtheit, wirken die Geständnisse mit Chelions Worten verglichen künstlich und sind im reflektierenden Verstand gebrochen. Die Paria will nicht dulden, dass Jodok sie anrühre, weil sie sich als Angehörige ihrer Kaste unrein glaubt: Der eigene Reiz von Chelions Demut hängt damit zusammen, dass sie um ihre Schönheit nicht weiss. Was sie sagt, ist kindlich und zugleich voll tiefen Sinns, denn sie lebt völlig eins mit

⁴ I S. 342, 17 ff.

sich selbst und dem Ursprung, woraus ihrer Rede die Gabe der Weisheit und die überzeugende Kraft der Echtheit unmittelbar zufließt. Ohne das geringste Zeichen der Verderbnis an ihrer Person gleicht sie dem Menschen vor dem Sündenfall, wie er aus Gottes Hand hervorging.

Obwohl von «Liebe» nicht die Rede ist unter den Palmen, herrscht zwischen den beiden eine Uebereinstimmung, die der wortreichen Versicherungen nicht bedarf. So wenig Chelion in ihrem unbewussten, pflanzenhaften Sein eine Distanz zu sich selbst kennt⁵, so wenig gibt es für sie in der Liebe ein deutlich getrenntes Gegenüber von Ich und Du. Sie folgt Jodok in widerstandsloser Hingabe und unbegrenztem Vertrauen nach Europa, ohne sich mit seiner Welt auseinanderzusetzen, wie im Spiel ihren Hindu-Glauben und das, was jener sie lehrt, durcheinandermischend: «Ihre Seele war in mir, und sie wusste es nicht...⁶» Jodok ist ihr «die sichtbare Gottheit auf Erden»⁷, sie ist sein Geschöpf⁸.

Dass Chelion in ihrer lyrischen Daseinsart sich nicht mit dem Gatten auseinandersetzt, ist dem Verhältnis gemäss, in dessen unmittelbarer Innigkeit ein auf diskursivem Wege erlangtes sich Erkennen überflüssig scheinen mag. Anders liegen die Dinge bei der Begegnung mit Europa. Schon als Jodok nach Indien auszog, stand der Begriff Europa für das Verbrauchtsein alles Lebens und dessen Erstarrung in den Regeln des berechnenden Geistes und in den Gesetzen der Moralität. Nur mit wenigen Strichen deutet der Dichter an, dass Chelion in der neuen Heimat nicht glücklich ist: Das schmutzige Schiffwasser bereitet ihr Kummer, sie verträgt kein Fleisch, in ihrem fremden Auge ist zu lesen, dass sie an tief innerlicher Krankheit leide. Ihr Verhältnis zur europäischen Welt erscheint besonders, als Jodok ihr erklären will, «was wir Treubruch in der Ehe nennen», da ihr der Begriff zum Verständnis der Sache ganz einfach fehlt⁹. Es liegt ihr nicht, sich in fremder Umgebung einzuhausen. — Erst auf europäischem Boden erscheint Chelions Wesen allzu ätherisch und anfällig gegenüber der harten Wirklichkeit, haftet ihr etwas Unirdisches und Entrücktes an, das nicht eigentlich als Zauber ihrer fremdländischen Herkunft aufzufassen ist, sondern vielmehr die Fremdheit der reinen Liebe in der von

⁵ Vgl. auch I S. 344, 35 f. («— sie wusste selbst nicht, an welcher tiefen, schweren Krankheit sie leide»).

⁶ I S. 344, 3 f.

⁷ I S. 351, 25.

⁸ IV₂ S. 50, 24 (Iris-Fassung).

⁹ I S. 345, 17 ff.

der Härte des isolierenden Verstandes bestimmten, undurchsichtigen Welt widerspiegelt.

Chelions sonderbare Widerstandslosigkeit tritt vor allem hervor, wenn wir sie mit den übrigen Stifterschen Frauengestalten vergleichen. Bei oberflächlicher Prüfung gewahren wir zuerst das Verbindende, das Attribut der Klarheit, welches besonders während der Begegnung in Indien betont wurde. Der «Waldsteig» z. B. spricht vom «klaren Blick» und vom Segen der «naiven, klaren Kraft», die das Wesen Marias ausmachte¹⁰. Die Schönheit Gertrauds, der adligen Gattin Prokops, bezeichnet der Dichter immer wieder mit den Adjektiven «klar» und «rein»¹¹. Die Beschreibung des Haushaltes von Schloss Ax («Bergmilch») endet mit Erwähnung der Absonderlichkeit der drei Männer; nur «die Mutter allein war die immer klare und einfache»¹², und schliesslich krönt jener Satz aus dem «Nachsommer» die Auswahl der Beispiele: «Mich umwehte die Ruhe und Klarheit, die in dem ganzen Wesen Mathildens ausgeprägt ist . . .¹³» Den vergegenwärtigten Gestalten eignet jedoch nicht Chelions dem ätherischen Charakter eines idealen Traumwesens vergleichbare Zartheit. Das Eigenschaftswort ‚klar‘ deutet vielmehr auf der Frauen Verhältnis zur Umwelt hin, in der sie sich heimatisch zurecht zu finden wissen «mit dem treuen, reinen Verstande», wie es z. B. von Maria heisst, oder indem sie wie Mathilde die Dinge mit klaren Augen anschauen und das ihnen innewohnende Mass achten. Für Chelion dagegen in ihrer ‚romantisch‘ anmutenden Konstitution und ihrem allein nach der ungetrübten Luft Indiens ausgerichteten Wesen ist die umgebende Wirklichkeit fremd und drohende Gefahr.

Angesichts der eigentlichen Verstrickung scheint es nicht angemessen, ernstlich von einem «Treubruch»¹⁴ zu sprechen. Nicht nur die im Tagebuch verwendeten, ein wenig süsslich anmutenden Bilder der Taube und des weissen, marmornen Engels wollen Chelions Unschuld betonen, sondern auch die starke Hervorhebung der schwesterlichen und mütterlichen Gefühle in ihrem eigenen Bericht von der Begegnung mit Sixtus. Wie sich schon bei Jodoks fruchtlosen Erklärungsversuchen erwies, kann sie in der reinen Innigkeit ihrer Liebe die Schranken europäischer Moral nicht fassen, so wenig sie wirklich im Stande wäre, die Treue zu brechen,

¹⁰ IV₁ S. 50, 27 und S. 75, 6.

¹¹ V S. 183, 19 — 27 ff. S. 187, 19 und S. 190, 10.

¹² IV S. 282, 9 f.

¹³ VII S. 496.

¹⁴ Lunding, S. 48.

weil selbst in Sixti leidenschaftlicher Umarmung nur die eine Liebe Jodoks in ihr ist¹⁵. — Dass sich Chelion dem Todesurteil, das sie aus des Gatten Stimme und Blick fühlt, augenblicklich unterzieht, beruht nicht auf Einsicht in eine zu sühnende Schuld. In blinder Ergebung weiss sie sich sündig, ohne zu begreifen warum, nur weil sie es aus Jodoks Auge liest und ganz in ihm ist. — Nur die eine Sorge bewegt sie, wie sie trotzdem in der Liebe bleibe. Sowohl wenn sie sich gegen den beschuldigenden Angriff zur Wehr setzte, als auch wenn sie in Schmerz und Trauer stürbe, würde sie sich vergehen. Deshalb bittet sie Jodok: «töte mich sanft, dass ich nicht leide und dir etwa zürne¹⁶.» Die hoffnungslose Verlorenheit der reinen Liebe spricht ergreifend aus den Worten der jungen Frau, als sie sich schon völlig in den Tod als den allein möglichen Weg ergeben: «Nicht wahr, du lässtest mich noch ein wenig diese Luft atmen — das Atmen ist so gut; mich deucht es ängstlich, nicht mehr zu atmen¹⁷», denn die Luft ist ja für Chelion das am meisten ursprüngsfrische, all-einende Element.

Dass sich Chelion von dem Bruche nicht mehr erholt, dass die hohe Innigkeit ins Leere zurückgewichen und Furcht herrscht, wo nur Vertrauen zu tragen vermöchte, dazu sagt Jodok selbst: «das Einfältige ist am leichtesten zerstört und bleibt aber am festesten zerstört»¹⁸.

Um Chelions einzigartige Stellung in Stifters Werk zu erkennen, werfen wir, nachdem wir sie mit den «klaren» Frauen der reiferen Zeit verglichen haben, noch einen Blick auf den der frühesten Periode näher stehenden «Hochwald» und dessen zwei Schwestern, auch sie rein, einfältig und traumhaft gut. Abgesehen von der «närrischen» Sprache der «Feldblumen», in der sie geschildert werden, unterscheidet sich ihr Geschick bedeutend von demjenigen der Gattin Jodoks: Klarissa und Johanna, an denen sich am ehesten die Stifter vorgeworfene, wesenlose Blässe seiner Gestalten manifestiert, sind am Ende in Folge des grausam waltenden Zufalls nur unglücklich, wobei selbst der Schmerz der romantischen Vergoldung nicht entbehrt. Chelion aber geht am Widerstand der Welt zu Grunde.

¹⁵ Vgl. I S. 349, 28 f. bis «— mir war, als seiest du's —».

¹⁶ I S. 349, 37 f.

¹⁷ I S. 350, 9 f.

¹⁸ I S. 351, 33 f.

Jodok:

a) Die Uebereilung

Auf dem Rundgang durch die Ruine begegnete der Besucher im Grünen Saal auch dem Portrait Jodoks, der sich von den übrigen Ahnen dadurch abhob, dass er in fremder, keinem Jahrhundert der Geschichte angehöriger Kleidung dasass, während der Kopf voll Schönheit und Bedeutung sowie der sanft schwärmende Blick ihn mit den übrigen Vertretern des Geschlechts verband. Dass sein Gewand nicht das Gepräge eines bestimmten Zeitstiles trägt, entspricht dem Zustand, den uns der Graf beschreibt, bevor er auf die Indien-Reise eingeht: Obwohl er bereits eine Fülle von Daseinsmöglichkeiten versucht hat, fühlt er sich auf keinem Gebiete zu Hause. Alles scheint ihm gleicherweise nichtig: «Den Kriegeruhm hatte ich schon genossen, das ekle, blutige Getränke; die Kunst hatte ich gefragt, aber sie sagt nichts, wenn das Herz nichts sagt; die Wissenschaften waren Rechenpfennige und die Liebe Sinnlichkeit und die Freundschaft Eigennutz¹⁹.» So wenig er sich von dem aus den Pergamenten erfahrenen Leben der Ahnen getragen und ermutigt fühlt, so wenig ist er willens, die menschlichen Beziehungen in der Gegenwart aufrecht zu erhalten; es ist die Rede vom treuen Alfred und von einer Marquise, deren Freundschaft er gleicherweise abgebrochen. Er befindet sich in einer Isoliertheit, in der ihm alles Bestehende äusserlich und gleichgültig ist. — Wenn auch nichts weiteres über die Gründe solchen Ueberdrusses mitgeteilt wird, so erinnert er doch an jene Art der Langeweile, die sich unter den Romantikern ausbreitete. Zu einer Zeit, da der Rationalismus der Aufklärung allmählich seine Spannkraft verloren hatte, wandte sich ein Tieck der Traumwelt des Märchens zu. Jodok seinerseits zieht in die Ferne, denn es lohnt sich nicht, auf die im Begriff Europa zusammengefasste bestehende Welt sich einzulassen, die, bar jedes Bezuges zu einem absoluten Wert, nicht zu fesseln vermag, Jodoks Person nicht anspricht. — Man kann des Grafen Reise kurzerhand unter dem Zeichen der um 1840 modischen Europa-Müdigkeit begreifen. Der Aufbruch nach Indien ist aber überdies ein Gleichnis für Jodoks Sehnsucht, die Wirklichkeit los zu werden; was er in der Ferne findet, ist denn ja auch von anderer Natur, als was er jemals bisher in seiner realen Umwelt wahrgenommen; wir sprachen schon von Chelios ausserordentlicher Schönheit und von ihrem an ein geträumtes Ideal gemahnenden Wesen.

¹⁹ I S. 342, 24—28.

Dass Jodoks Ueberdruss an Europa der romantischen Reaktion auf die starre Vernünftigkeit der Aufklärung zu vergleichen sei, bestätigt sich auch, wenn wir beobachten, in welcher Form seine Fern-Sehnsucht sich äussert: Ein besonderer Anziehungspunkt für die östliche Reise bilden die Palmen und das Meer; das Tagebuch sagt: «Ich wollte die riesenhaften und unschuldigen Pflanzen Gottes sehen, und eher noch wollte ich das grosse, einfache Meer versuchen²⁰.» Trotz der Beschränkung auf wirkliche Gegenstände und des gemässigten Tones — statt dem «... versuchen» spricht die erste Fassung noch von «Weltmeer umarmen» — steigt solches Sehnen nach Fühlung des Göttlichen, wie es in der ungetrübten, ursprungsnahen Natur erscheine, aus der selben Schicht von Jodoks Wesen empor wie jene innerlich schwärmende Universumstrunkenheit, die zu Beginn der Aufzeichnungen laut wird: «und doch war's ein Ozean von Leben... ein Herz war es, ohnmächtig staunend vor seiner eigenen Pracht und Fülle. Sein ganzes Universum warf Gott an dieses Herz, dass es erdrückt würde vor Erstaunen, aber es wurde nicht erdrückt; denn es nahm das Universum auf, und das andere, was um dieses Universum ist, und dann noch ein anderes und immer mehr... es flog durch den leeren Raum, der um das Universum liegt, — es flog immer fort... und düstete noch. — — Ich verlangte die ganze Erde, alle Sterne, diese ändern tausendmal grösseren Erden, ich verlangte die Liebe aller Menschen, der lebenden und der vergangenen, ja die der künftigen auch noch, ich verlangte die Liebe Gottes und aller seiner Engel, um es nur zu sättigen, dieses Herz — ich war der Mittelpunkt des All, der Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen²¹.» Die geradezu sturm- und drängerisch kräftige Betonung, die zu Beginn der langen Periode stossweise auf einzelne Wörter fällt («doch»... «Ozean»... «Herz» usf.), wird mehr und mehr von einem alle bestimmten Grenzen überwindenden Flug (auch ein «Universum» scheint noch von bestimmter, somit begrenzter Gestalt zu sein) abgelöst, der sich bis in die Unendlichkeit erhebt. Es mag seltsam anmuten, dass der Dichter des «Kondor» hier noch einmal von einer Jean Paulschen Begeisterung sich tragen lässt, die die Zeugnisse der närrischen Frühzeit an Schwung weit hinter sich lässt. Wir haben jedoch die wortreichere «Iris»-Fassung zitiert. Während hier das Hauptgewicht auf dem All-dürstenden Herzen liegt, ist der entsprechende Text der «Studien»-Ausgabe auf die Emphase des Ich hin angelegt. So gipfelt

²⁰ I S. 342, 29 f.

²¹ IV₂ S. 47, 8 ff.

z. B. infolge einer kleinen Umstellung der verlangende Taumel in der — ihrer zusammenfassenden Nüchternheit wegen — wirkungsvollen Aussage: «ich war . . . der Mittelpunkt des All»²². Ein ander Mal sagt «Iris»: («alles ist sinnlos») «wenn das Einzigste und Allste, sein Herz dahin ist! — —»²³; in der zweiten Fassung dagegen lesen wir: «wenn das I c h dahin ist, das süsse, schöne Wunder, das nicht wiederkommt!»²⁴. Nicht allein die Hervorhebung des Ich unterscheidet den abgeänderten Text von der ersten Fassung, sondern Stifter hat überdies den ganzen Aufschwung zum hohen Flug, d. h. den ersten Teil unseres Zitates, der vom Universums-Durst des Herzens und von Gottes aktiver Teilnahme am ekstatischen Zustand handelt, bis nach «und düstete noch» weggelassen und an dessen Stelle gesetzt: «Was ich hier schreibe, bin nicht ich — mich kann ich nicht schreiben, sondern nur, was es durch mich tat»²⁵. Wir beobachten die Konzentration auf das Ich einerseits, das gleichzeitige Eingeständnis, dass das Ich dem Es unterlegen sei, andererseits und dass dadurch die in der Begeisterung geschaute Vereinigung mit der göttlichen All-Liebe sich in nichts auflöse.

Einzelne von Jodoks Formulierungen gemahnen den Leser unwillkürlich an nur wenige Jahrzehnte zurückliegende literaturgeschichtliche Parallelen wie die Tatsache, dass Jean Pauls Urerlebnis in der Erkenntnis des ‚Ich bin ein Ich‘ bestand oder das Wort des jungen Schelling, wonach die Philosophie ihr ‚Ein und All‘ im Ich gefunden habe. — Wenn wir Jodoks und seines Schöpfers Standort an Fichte und dem romantischen Idealismus messen, will das nicht bedeuten, Stifter habe sich in eigenen Studien mit dem Philosophen auseinandergesetzt, abgesehen davon, dass sein Interesse in erster Linie den Naturwissenschaften galt und seine Existenz nach Ueberwindung jener frühen «närrischen» Epoche den konkreten Seiten des Lebens zugewandt blieb. Er begegnete der Welt der Romantik durch die Schulung in Kremsmünster sowie durch Lektüre und Umgang in Wien; darüber hinaus tritt aber in der «Narrenburg» immer deutlicher des Dichters spontane Teilhabe am geistigen Schicksal seiner Zeit zu Tage. — So wenig wie Friedrich Schlegel oder der junge Schelling den Ernst von Fichtes in unendlichem Fortschreiten zu überwindendem ‚Nicht-Ich‘ realisieren, so wenig gibt es für die jugendliche Begeisterung Jodoks,

²² I S. 341, 3.

²³ IV₂ S. 47, 38 f.

²⁴ I S. 341, 9 f.

²⁵ I S. 340, 41 f.

kulminierend in jenem «ich war der Schlußstein des millionen-jährig bisher Geschehenen und der Mittelpunkt des All», irgend ein Hemmendes oder Verfinsterndes, das die erreichte Harmonie des empirischen Ichs mit dem absoluten Ich — um mit Fichte zu reden — in Frage stellen könnte, denn die bestehende Wirklichkeit ist ja für den Grafen, wie wir gesehen, äusserlich und unwichtig. Die Macht seiner Einbildung verbürgt die Realität des von Fichte in die unendliche Ferne vorgeschobenen, von Jodok schon in der Gegenwart eingeholten Zieles. Allein das allzu grosse Vertrauen in die wonnereichen, phantasiegeschaffenen Gefilde und die damit verbundene Antizipation der Zukunft gereichen dem Grafen zum Verhängnis: «Wenn das Ich dahin ist», wird die ganze Fülle des in der Begeisterung empfangenen ‚Ein und All‘ zu nichts. Solchermassen rächt sich die Missachtung der äusseren Welt des Bestehenden, des Fatums auf rollenden Rädern, wie das Tagebuch sagt (vgl. S. 56), des Fichteschen ‚Nicht-Ich‘. Die Erfahrung des Ich-Verlustes, die Besiegung durch das Es, scheidet Jodok von der Fichtianischen Frühromantik: «mich kann ich nicht schreiben, sondern nur, was es durch mich tat.»

Solches lesen wir aus der persönlich gehaltenen, unmittelbar an die Nachkommen gerichteten ersten Seite des Tagebuchs. Auf die nachfolgende Erzählung bezogen beleuchtet es Jodoks Tun folgendermassen: Des Grafen Sehnsucht nach Fühlung höchster Liebe geht in Erfüllung, als er Chelion begegnet und ihr Herz gewinnt. Im begeisterten Fluge seines Entzückens weiss er sich sogleich eins mit dem Symbol reinster Innigkeit; er übersieht dabei, dass Chelion nur im heimatlichen Boden der Ferne wurzeln kann und wie stark er selbst anderseits an Europa gebunden. Er ehrt die Wirklichkeit dessen nicht, was ausser ihm ist, weil sein all-liebendes Gefühl ihm nicht sagt, jene sei eigenständig und als solche ernst zu nehmen. Indem er das Wesen, das nur die durchsichtige Luft der Ferne trägt, nach Europa bringt, kürzt er den Weg des unendlichen Progresses ab, überspringt er das ‚Nicht-Ich‘. In diesem Sinne besteht Jodoks Vergehen in einem voreiligen Sich-Einsfühlen mit dem Ursprünglichen und Ewigen. — Auch Jean Paul sucht die Vereinigung mit dem Unendlichen. Aber seine Einbildungskraft hebt sich über die dinghafte Wirklichkeit empor, sie erschütternd oder verflüchtigend, und baut ihre Reiche in magischen Fernen. Jodok dagegen will Chelion in der Nähe besitzen; er lebt in nach europäischen Gesetzen geschlossener Ehe mit ihr, um sie in die solide Wirklichkeit einzufügen. ‚Parthenon‘ nennt er sein Haus vielleicht eingedenk je-

nes Ideales irdischer Göttlichkeit, das vielen im Begriffe Griechenlands vorgeschwebt. Aber Jodok weiss nicht, dass die Welt Europas der Verwandlung bedürfte, einer Verwandlung, zu der es Chelions zarter Traumgestalt an Kraft gebricht. — Uebereilung, Nichtachtung des Widerstandes der undurchsichtigen Welt, ist somit das Merkmal des nach dem ‚Ein und All‘ dürstenden und es besitzen wollenden Narren.

Die an Jodok gewonnene Erkenntnis findet sich an weiteren Gestalten Stifters bestätigt:

Rückwärtsblickend bemerken wir zunächst den Abstand Jodoks vom Narrentum der «Feldblumen». Erst jetzt gewahren wir, wie wenig letzteres das Dasein seiner Helden zu gefährden vermag. Albrecht schreibt: «Du wirst wohl lächeln, dass ich wieder einmal ausser mir bin; aber siehe, es ist herrlich um ein schwärmendes, hochwallendes Herz —». Die Gegenüberstellung des lächelnden Freundes und die Distanzierung vom schwärmenden Herzen durch den eigenen Verstand, der weiss und ausspricht, dass jenes herrlich sei, relativiert die Begeisterung und sichert die Besonnenheit. Wie schon früher gesagt, geraten die Gestalten in ihrem wie eine angenommene Manier wirkenden, närrischen Wesen in keine ernstlichen Konflikte; poetisch lösen sich am Ende alle Verhältnisse in prästabiler Harmonie. Der aufgestellte Gegenpol, eine Welt phlistrischen Bürgertums, besitzt keine lebendige Realität.

Die negative Seite des Narrentums tritt hingegen in Ronald, dem Schwedenprinzen aus dem «Hochwald» in Erscheinung. Die glühende Leidenschaftlichkeit, mit der er Klarissas Seele bezaubert, hat echten Klang als die entsprechenden Perioden schwärmerischen Gefühls im frühen Briefroman. Ihn umgibt das Dunkel des Geheimnisses und der Magie. Schon die Vorahnung seines Kommens legt sich als beängstigender Schatten auf das klare Dasein der Mädchen. Dann kündigt Ronald der Geliebten seine Nähe bei Nacht mit einem Lied voll wilder, düsterer Schwermut, das alte Erinnerung in ihr weckt. So ist sein Wesen dem Romantischen anders und gefährlicher verwandt als die närrischen Leute der «Feldblumen». Gregor, der greise Beschützer, nennt den jungen Freund einen Toren, der den Schimmer suche und das Irrlicht greife, d. h. Dinge ohne Zweck und Ziel begehe und nach dem Unerreichbaren strebe: «Er hat manchmal wollen den Sonnenschein auf seinen Hut stecken und die Abendröte umarmen²⁶.» — Gregor gehört bei weitem nicht zu den in den «Feldblumen» gezeichneten, nur dem materiellen All-

²⁶ Vgl. I S. 235, 21—35.

tagskram lebenden Gegenspielern der Narren; auch sein Herz «ruht in Dichtungs- und Phantasiefülle»²⁷. Aber — wir erkennen eine bedeutsame Wendung im Wesen des romantisch-poetischen Gemütes — für Gregor gibt es das unmittelbare Sich-Einsfühlen mit dem Allgegenwärtigen und Einen auf dem Wege des ins unbekannt Grenzenlose strebenden Gefühls nicht mehr; er weiss darum, dass er sich in die Leere blosser Subjektivität verlöre, wenn er das Unendliche mit seinen endlichen Massen zu fassen vermeinte. Die Weisheit Gregors besteht in der Bescheidung, Gott in seinen irdischen Werken, insbesondere im Walten der sichtbaren Natur, zu verehren. Deshalb heisst es von ihm: «seine ganze Seele hatte er dem Walde nachgedichtet»²⁸. — Wie gefährlich und voreilig des Jünglings schwärmende Begeisterung sich auswirkt, sobald sie in der Welt sich bewähren soll, zeigt der unselige Verlauf der Handlung: Ronald will die Vermittlung einleiten zwischen seinen eigenen und den gegnerischen Truppen, die unter Führung von Klarissas Vater stehen, und reitet tollkühn ohne Deckung und vertrauensselig der baldigen Versöhnung gewiss gegen die feindlichen Mauern. Der Burgherr aber — bei der raschen Folge des Vorgehens ohne Kenntnis der Ereignisse am Waldsee — ahnt nichts von des Prinzen innigem Anliegen; dessen Anblick mahnt ihn an eine frühere Beleidigung, so dass er zornglühend die tötliche Lanze gegen den Frechen schleudert und darauf selbst dem Rachedurst der Schweden zum Opfer fällt. Solcherweise prallen leidenschaftliches Streben nach dem Höchsten und stumpfe Wirklichkeit aufeinander.

Am meisten hoffen wir auf eine Bekräftigung des an Jodok Erkannten bei den anderen zwei Erzählungen, deren Helden Scharnastsche Grafen und somit Abkömmlinge des «nährischen Geschlechtes» sind, bei «Mappe» und «Prokopus».

Den Zusammenhang zwischen «Mappe» und «Narrenburg» hat der Dichter zwar später wieder verwischt. In erster Fassung (1841) hiess nämlich der Obrist nicht Casimir Uhldom, sondern war kein anderer als Graf Julius Scharnast²⁹ — der Leser der «Narrenburg» kennt ihn als den verschollenen Sohn Prokops, von dessen Nachkommen Heinrich, der nährische Pflanzenmann in der Fichtau, abstammt —; auch des Zwistes mit dem älteren Bruder wird Erwähnung getan. Allein auf ein etwaiges Narrentum in seinem Dasein ist kein besonderes Gewicht gelegt. Für unseren Zweck eignet sich

²⁷ I S. 226, 5.

²⁸ I S. 226, 8.

²⁹ Vgl. IV₂ S. 92, 21.

lediglich der Anfang aus des Obristen Darstellung seines bisherigen Lebens, da er sich als kühnen Abenteurer schildert, der — zu stolz, um sich eine solide Fertigkeit anzueignen — nach Paris zieht und dem Spiel und einer leichtsinnig-grosszügigen Lebensart frönt. Später gibt er sich mancherlei schillernden Hoffnungen hin, die aber nicht in Erfüllung gehen. Gänzlich zum Verächter aller Dinge wandelt er sich durch den Betrug des Freundes, den er auf Freiwerbung ausgesandt hatte. Diese Periode entspricht ungefähr Jodoks Zustand vor dem Aufbruch nach Indien, da ihn hybride Unversumstrunkenheit einerseits und Gleichgültigkeit gegenüber allen Möglichkeiten der bestehenden Welt anderseits beherrschen. Der Obrist sagt zum Doktor: «Ich war gerade so schwärmend wie ihr, ich war ausschweifend in Hass und Freundesliebe . . . oft habe ich gemeint, ich müsse alle Sterne an mich herunterziehen und alle Weltteile auf dem Finger tragen³⁰.» Wie aber schon im «Hochwald» Rolands Schwärmertum an Gewichtigkeit zurücktreten musste hinter der Welt des Waldes, so kommt vollends in der «Mappe» dem ‚nährischen‘ Wesen nur eine nebeneordnete Bedeutung zu, indem es als typischer Zustand des jungen Menschen beschrieben wird, ein Zustand, der überwunden ist, sobald der betreffende gelernt hat, «das Gute von dem Gepriesenen zu unterscheiden und das Heissere strebte von dem Gewordenen». — Auch in der Person des Doktors streift Stifter das Narrenmotiv, wiederum ohne ihm so intensive und konsequente Durchgestaltung wie in Jodoks Tagebuch zukommen zu lassen. Beide Andeutungen fallen bei der tiefgreifenden Umarbeitung der «Mappe» für die Studienfassung (3. Band, 1847 erschienen) unter den Tisch: Der erste Hinweis findet sich in den «Altertümern», da ein später Spross der Familie sagt: «denn obwohl wir ihn als unsern reichsten Vorahn sehr ehrten, so hielten wir doch insgeheim sämtlich dafür, dass er (der Doktor) ein Narr gewesen sei»³¹, was sich lediglich auf einen gewissen geheimnisvollen Nimbus bezieht, der für das phantasiebegabte Kind auf den alten Gegenständen des Urgrossvaters liegt. Man vermutet überirdische Dinge im Leben des Doktors, so dass im Laufe der Zeit jegliches Wunderliche unter dem Hausrat ihm zugeschrieben wird. Das Nährische weist hier in die Richtung des magischen Zaubers, wie wir ihn in Hoffmanns Spukschloss kennen lernten, und bedeutet in dieser Form eine im endgültigen Werke Stifters kaum mehr ausgeprägte Stufe äusserlichen Einflusses der Romantiker, auf der das Wort mit

³⁰ II S. 58, 20 ff.

³¹ II S. 31, 21.

„übernatürlich“, „absonderlich“ zu übersetzen wäre. Wie im überarbeiteten Text des Rundganges Ausdrücke wie „gespenstig“, „wunderbar“ usw. gestrichen wurden, so blieben die geplanten und für die erste Fassung als Titel notierten «Mappe»-Kapitel «Tagebuch eines Gespenstes» und «Die tolle Gräfin»³² unausgeführt. Als «Narr» präsentiert sich der Doktor überdies in der «Geschichte der zweien Bettler», einer Schilderung seiner Prager Studenten-Zeit: Bezeichnend für die von schwärmerischer Freundschaft zu einem Eustach bestimmte Phase ist die sprunghafte und sorglose Art zu leben, die an seines ursprünglichen Urenkels Heinrich Narrentum in der ersten «Narrenburg»-Fassung gemahnt, sowie phantastische Ausschweifungen des Gefühls im Stile der «Feldblumen». Während das Kapitel in der Version von 1847 fehlt, soll es der Dichter seltsamerweise für eine letzte Fassung der «Mappe», deren Niederschrift durch Stifters Tod verhindert wurde, vorgesehen haben.

Die Erzählung «Prokopus» (erschienen 1848) knüpft nicht nur in äusseren Umständen an die «Narrenburg» an, indem sie von den Bewohnern der Fichtau und des Rotensteins, den Vorfahren Heinrichs und Annas berichtet, sondern auch die Wesensverwandtschaft Jodoks und Prokops, vorbereitet durch das «Schwärmerauge», mit dem sie beide gleichermassen aus ihren Porträts der Ahnengalerie blicken, ist unverholen. Allerdings prägt sich dem vergleichenden Leser auch der fünfjährige Abstand und eine dementsprechende Wandlung in der dichterischen Gestaltung ein. — Prokop war «weitfliegend, auffordernd, angreifend, enthüllend, ungenügsam mit seinem Besitze . . . eroberungslustig und freudig in Unbestimmtheit und Unendlichkeit, wo grosse Gewalten spielen, die hereindämmern und vielleicht einmal enthüllt werden würden»³³. Im Kriegsdienst verriet der Jüngling «ungebändigte Neigungen und Leidenschaften», später liebte er es bis ins hohe Alter, auf seinem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Turme im Winde zu sitzen und nach den Sternen zu schauen und spannte sich ebenda eine riesige Aeolsharfe, deren mächtiges, tiefes Summen über den Berg hinzuziehen pflegte. Nach seinem Tode — so erfahren wir — dachten die Leute, er sei «ein sonderbarer, fast verrückter Mensch gewesen — da er so unverständlich gelebt, so sehr nach den Sternen geschaut und in der Nacht so unheimliche Musik gemacht hatte. Er ist, dachten sie, wie mancher seiner Vorfahren»³⁴. Auch Verse, handelnd über die Wun-

³² IV₂ S. 77, 37.

³³ V S. 184, 17 ff.

³⁴ V S. 191, 22 ff.

der der Welt, wurden von ihm gefunden. Trotz einer gewissen Aehnlichkeit besteht ein weiter Abstand zwischen Prokop und den bisher erkannten Ich- und Allbegeisterten, in die Vorspiegelungen ihrer phantastischen Träume vertrauenden, entweder tollkühn ins Verderben stürzenden oder sich zum besonnenen Manne wandelnden Narren. Aus dem Munde des verehrten Lehrers und Freundes erfährt man es: keine schwärmerische Mystik steckt hinter den astronomischen Bestrebungen: «von den Dingen, die in dem Himmel sind, weiss ich nichts zu erzählen, sondern nur von den Sternen, die sich ausserhalb an demselben befinden und sich bewegen»³⁵. Kein Wort deutet darauf hin, dass der Graf leidenschaftlich dem Zauber der Musik verfallen gewesen wäre. Vielmehr heisst es ausdrücklich, dass er eine mechanische Einrichtung getroffen, um die Saiten schlaff hängen zu lassen, wenn er wollte, dass sie keinen Klang gäben. — Obwohl er also Prokops Welt mit den Zeichen des Romantischen ausgestattet, hat Stifter der magischen Kraft, die ursprünglich davon auströmt, in seiner Dichtung keinen Raum gewährt. Immerhin ausser Prokops Liebe zu den Zeugnissen der Ahnen, zu nächtlichen Gängen im «verzauberten Garten», wie Gertrud ihn nennt, zu den Gestirnen, zu Dichtung und Musik verbindet ihn ein weiterer Umstand mit seinen närrischen Vorgängern, insbesondere mit Jodok: die Weise, in der er Gertraud, seiner Braut und Gattin zugetan ist. Wenngleich in «Prokopus» schon völlig der nüchterne Ton des eher wortkarg und kühl schildernden Berichtes herrscht, ist die Liebe des jungen Paares — das wird deutlich gesagt — von himmlischer Güte und Kraft; bewundernswürdige Ausdauer des Jünglings in der Werbung und unermessliche Neigung des Mädchens werden gepriesen; sie lieben sich «mit Ueberschwenglichkeit»³⁶, und ausruhend vom Rundgang durch ihren Wohnsitz pflegen sie sich zu erzählen «von ihrem Glücke und von der ungeheuern und unermesslichen Grösse desselben, die sie erst in der Zukunft erwartete»³⁷. Hier leuchtet scheinbar im Glanze der Erfüllung, wovon die Narren der «Feldblumen», wovon Ronald, der junge Julius von Scharnast und Jodok träumten und auf mehr oder weniger ernsthaftem Wege zu verwirklichen strebten. — Allein auch Prokops Glücksgefühl erweist sich als Täuschung, die Kraft der Hoffnung, die grenzenlose Zuversicht als Wahn. Selbst im hohen Alter haben die Gatten «den Anfang der Ehe, die Einigung der Herzen

³⁵ V S. 143, 17.

³⁶ V S. 184, 5.

³⁷ V S. 181, 41.

zu demselben Klange»³⁸ noch nicht gefunden; um Gertruds tränen-schweres Haupt und um den Grafen, der im Turme haust und schweigt, liegt die Einsamkeit so unendlich, wie einst ihre Hoffnung unendlich war. — Noch viel weniger als in Jodoks Tagebuch kann man von einer mit Getöse hereinbrechenden Katastrophe reden. Der Dichter enthält sich auch der Begründungsversuche, so dass das Fehlen der Erfüllung als schicksalhafte Notwendigkeit erscheint, womit der folgende Abschnitt sich befassen soll. — Von Ueber-eilung wagt man angesichts solcher Verhältnisse kaum zu sprechen. Prokops Geist hiess wohl «freudig in Unbestimmtheit und Unend-lichkeit», aber gleichzeitig handelt es sich um Gewalten, die «viel-leicht einmal enthüllt werden würden», d. h. die Ferne und die Ver-borgenheit des Göttlichen vor dem Auge des Menschen wird nicht in stürmischer Begeisterung übergangen, die Begrenztheit des End-lichen keineswegs leichtsinnig übersprungen. — Die Ursache, warum Prokop den Zugang zur Wirklichkeit Gertrauds nicht findet, liegt in der Unversöhnlichkeit der zwei Welten, deren eine auf «klare, ruhige und abgeschlossene Schönheit»³⁹ hingerichtet ist, deren an-dere in rätselvoller Beziehung steht zu den aus dem Unbegrenzten hereindämmernden Mächten. Der Abstand der Erzählung von der «Narrenburg» zeigt sich unter anderem, wenn wir die beiden Frauen, Chelion und Gertraud, miteinander vergleichen: Chelion eignet die zarte Reinheit eines englischen Wesens das nicht von dieser Welt ist. Während der Zeit ihrer Ehe zehrt in einem fort die Sehnsucht an ihr; obwohl sie ihren Gatten auf vollkommene Weise liebt, scheint es, als lebe sie auf dem Rotenstein nicht ihr eigentliches Leben, was damit zusammenhängt, dass Europa ihr nicht Heimat sein kann. Ihr Wesen ist gegen unbestimmte Fernen hin offen. Gertrauds Sinn dagegen schafft sich auf dem Rotenstein eine eigene Welt, in der alles blank und übersichtlich sein muss. Selbst ihr Haar ist immer auf das bestimmteste geordnet. Jegliches Verworrene macht ihr Pein, weshalb sie sich in «ebenmässiger Heiterkeit» hält und kaum einer Unruhe oder einem Schmerze Raum gewährt; wenn sie es dennoch tut, dann nur «mit Scham». Ihre Welt ruht gegenwärtig in sich, klar umgrenzt im natürlich-menschlich fassbaren Bereich ihrer Häuslichkeit. — Dem närrischen Menschen, in dem sich — so dürfen wir nach dem bisher Ausgeführten wohl sagen — Stifters Beziehung zur Romantik spiegelt, wird ein Wesen zugesellt, dessen völlig andere Wirklichkeit seiner Seele Streben ins Unendliche nicht

³⁸ V S. 190, 7 f.

³⁹ V S. 183, 29 f.

— wie Chelion zunächst dasjenige Jodoks — bestätigt, sondern dessen Gültigkeit relativiert. An Jodok und an Prokop erweist sich das Ungenügen des ‚Narren‘ nach zwei verschiedenen Seiten: Er vermag weder die erträumte Ferne bei sich zu erhalten, noch gelingt es ihm, im Irdischen Fuss zu fassen und sich mit dem Symbol des in der Nähe Vollendeten zu verstehen.

Sowohl der «nach dem Irrlicht greifende» Roland, als auch Jodok und Prokop verharren bis ans Ende bei ihrem närrischen Wesen. In Heinrich hingegen, dem jüngsten Scharnast vollzieht sich — hierin gleicht er seinem nächsten Verwandten, dem Obristen alias Julius Scharnast — eine Wandlung: Aus dem wunderlichen, in verliebte Hast geratenden Tagedieb — so wenigstens in den Augen der Fichtauer (vgl. S. 17 ff.) — wird ein umsichtiger Bräutigam und Bauherr, der ähnlich wie der Obrist sich der Herrichtung eines auf irdischem Grunde stehenden Wohnsitzes widmet, und von dem es heisst: «(er) war schamhaft in allem seinem Tun und übereilte nichts, bis es war, wie er es wollte, und wie es seinem Herzen wohl tat»⁴⁰. Dieser Satz ist wie ein erstes Anklingen an die Haltung Heinrich Drendorfs, der in Geduld zu warten weiss, bis sich ihm in langsamem Wachstum das Wesen der Dinge öffnet. Wie umfassend in Stifter der Begriff der Voreiligkeit — meist im Zusammenhang mit dem Uebeln und Verworrenen — wurzelte, illustriert jene Stelle aus dem «Nachsommer», wo der Dichter König Lear, einen der grössten Narren der Weltliteratur, als «übereilenden Toren» bezeichnet⁴¹.

Wir dürfen die Betrachtung des Narren im Stifterschen Werke nicht abschliessen, ohne drei weitere Vertreter zu erwähnen, die sich am augenscheinlichsten dadurch von den bisherigen Gestalten unterscheiden, dass ihr ‚närrisches‘ Gehaben von einer Art Humor beleuchtet wird, nämlich den Besitzer des Wasserschlosses Ax in «Bergmilch» (erstmals als «Wirkungen eines weissen Mantels» 1843 erschienen), Herrn Tiburius Kneigt im «Waldsteig» (1845) sowie den jungen Friedrich Roderer aus den «Nachkommenschaften» (1864), einzelgängerische Sonderlinge alle drei, die im Laufe der Erzählungen den Weg in die Gemeinschaft finden.

Der Herr auf Ax ist lediglich eine Randfigur, jener Erzählung aus den «Bunten Steinen», in der das persönliche Leben der Einzelnen ohnedies hinter dem episch fortschreitenden, kriegerischen Geschehen zurücktritt, so dass wir nicht einmal seinen Namen wissen.

⁴⁰ I S. 355, 22 f.

⁴¹ VII S. 184.

Ueberdies liegt die Phase seines Daseins, in der wir eine Beziehung zum Nürrischen zu erblicken glauben, weit in der Vergangenheit und wird nur rückblickend in der Einleitung kurz gestreift: Wir lesen da, der letzte Besitzer des Schlosses Ax sei unvermählt geblieben, weil er sich infolge eines seltsamen Missverhältnisses in seiner Veranlagung in einer grossen Gesellschaft durch Reden und Wortsprünge in Anwesenheit seiner Braut so lächerlich gemacht, dass er anderntags die Bindung zu lösen sich verpflichtet fühlte. So wie nämlich die wohlgeformte Schönheit seines Angesichtes zur Kleinheit des übrigen Körpers im Gegensatz stand, so zeigte sich auch ein Widerspruch zwischen seinem reinen Herzen und einem klaren Verstande einerseits, anderseits aber einer sehr beweglichen, willkürlich tätigen Einbildungskraft, die sich «in struppigen, wirren und zackigen Dingen Luft machte», und Stifter fährt fort: «Wäre sie (die Phantasie) bildend gewesen, so wäre er ein Künstler geworden; aber sie blieb nur abschweifend, zerbrochen und herum-springend, so dass er Dinge sagte, die niemand verstand, dass er witzig war, dass er lächerlich wurde und vor lauter Plänen zu keinem rechten Tun kam. Daraus folgte, dass in seinem Leben nur Anfänge ohne Fortsetzungen und Fortsetzungen ohne Anfänge waren⁴².» — Von Humor kann man hier noch nicht sprechen; immerhin wird das fatale Gebaren des Schlossherrn nicht mit Nachdruck und Ernst in allen Auswirkungen und symbolischen Bezügen gestaltet, sondern leichthin als Folge seiner psychologischen Veranlagung gestreift. Der Herr auf Ax machte sich lächerlich, und damit hat es sein Bewenden.

Während Stifter den Begriff des Narren in «Bergmilch» — zufällig wohl — nicht verwendet, erscheint er dafür im «Waldsteig» (1844—1850) umso auffälliger beim Hinweis auf den erzieherischen Zweck der Erzählung: sie solle allen denen frommen, die «grosse Narren» seien und manchem «verwirrten Menschen» nützlich sein⁴³. Dabei will einem die Wesensverwandtschaft des Helden mit dem Scharnastischen Geschlechte nicht leicht ins Auge springen. Dem Thema entsprechend (Verwandlung des Herrn Tiburius aus einem wunderlichen Kauz in einen zufriedenen, sein Landgut bewirtschaftenden Ehemann) zerfällt der «Waldsteig» in zwei Stücke: der zweite Teil enthält die glückliche Wendung in Tiburius' Dasein, die Begegnung mit der Erdbeersammlerin Maria; Stifter hat die idyllischen Partien bei nachträglicher Uebearbeitung (1847) stark er-

⁴² IV S. 277, 29—39

⁴³ IV₁ S. 5, 1 ff. und S. 5, 21.

weitert und die naive, klare Wirkung der Natur vertieft. Uns interessiert der kurze, erste Teil ältesten Datums, in dem des Helden «Narrentum» geschildert wird⁴⁴: Säuberlich und mit leichter Ironie zählt der Dichter die Gründe auf (Vererbung, Umwelt, Erziehung), derentwegen das Kind Theodor, das von niemand verstanden «kurz, kraus und bunt» redete, dann schwieg und grüblerischen Wesens wurde, sich zu einem hypochondrischen Sonderling entwickelte, der einigermassen hilflos inmitten eines grossen Erbes an Geld und Gütern auf rein mechanische Weise sich in den verschiedensten Liebhabereien, als da sind Geige zu spielen, gut zu essen und zu trinken, in Oel zu malen, luxuriöse Ausstattung des Wohnsitzes, Gedichte schreiben, Sammeln von Büchern, von Porträts berühmter Männer, Tabakspfeifen und anderer Dinge mehr, versucht und sich dabei immer mehr auf sich selbst zurückzieht. Zuletzt konzentriert er sich ausschliesslich auf die Heilung eines imaginären Leidens, das mit einem Misstrauen gegenüber jedem menschlichen Wesen und einem ganz allgemeinen Angstgefühl auf merkwürdige Weise in Zusammenhang steht. Langeweile und Oede hätten sich gänzlich über das Landhaus gebreitet, sagt der Dichter abschliessend. — Zwar gemahnen uns die Last des Erbes und die Angst, wovon später die Rede sein soll, sowie Erstarrung des Lebens und Langeweile an die «Narrenburg», aber gewichtiger ist das neue Hinzukommen des lächerlichen Elementes in Stiftern sonst mit Humor nicht reich gesegneter Welt; ungezwungene Heiterkeit breitet sich aus, wenn der kleine Theodor im Salatbeet sitzt und mit Katzen und Käfern spricht, wenn er sich zum Spaziergehen die Kappe gebürstet und darauf die Kappe niederlegt und mit der Bürste fortgeht, oder wenn der erwachsene Tiburius in Raumnot gerät wegen seiner unzähligen Sessel und der sich mehrenden Schränke, der zwölf Schlafröcke, Dutzenden von Uhrschlüsseln und Spazierstöcken. Das Lächerliche ist hier nicht mehr wie im Rundgang mit Grauen verbunden. Freilich fallen die Verkehrtheiten des Tiburius — so gut wie die zakigen Aussprüche des Jünglings auf Ax — aus dem Rahmen, aber sie fallen nicht ins Grundlose; der eine wie der andere findet sich auf der Ebene eines gültigen, in den Ordnungen der Natur und der menschlichen Gesellschaft gesicherten Daseins wieder; die sprunghaft ausschweifenden Phantastereien dessen auf Ax wie die wunderlichen Auswirkungen von Tiburius' Ich-Bezogenheit erweisen sich als unnötig erschwerender, in Verwirrung führender Aufwand.

Nicht mehr das Streben nach dem Unendlichen, die Sehnsucht

⁴⁴ IV₁ vgl. S. 6—16.

nach dem aus höheren Sphären in die Menschenwelt hereindämmernden Geheimnis beseelt den Toren. Das Nürrische ist zur blossen Grillenhaftigkeit reduziert, die mit einem leichten Lächeln ihres Irrweges überführt wird.

Während sich der Dichter im «Waldsteig» freier und wie spiele- risch über seinen Helden erhebt und manche Stellen wirkliche Komik enthalten, ist das Lächerliche in «Bergmilch» nicht eigentlich gestaltet; es wird nur erwähnt. Nichts existiert, das den zwölf Schlafröcken oder der Szene im Salatbeet entspräche. Mit einer merkwürdigen Behutsamkeit heisst es vielmehr, dass im Alter des Schlossherrn wunderliches Wesen sich lebhaft und liebenswürdig ausnahm, dass auch die körperliche Mißstimmung verschwand, da man bei einem alten Manne Schönheit und Uebereinstimmung nicht mehr suche. Wir lesen daraus Stifters Scheu, jene verworrene Seite des Herrn auf Ax im Gelächter preis zu geben, so sehr er sich auch im ganzen der Erzählung zur Klarheit bekannt hat.

Am unbeschwertesten erscheint das Narrentum in den «Nachkommenschaften»: Wiederum tritt die Gestaltung des individuellen Schicksals (der bis anhin mit Leidenschaft der Malerei ergebene Friedrich Roderer verbrennt das angefangene Bild seiner Unvollkommenheit wegen und heiratet eine schöne Verwandte) zurück, diesmal hinter der Geschichte einer ganzen Sippschaft, deren Charakteristikum ein durch Generationen hinfort immer wieder sich manifestierender, «nürrischer» Zug sein soll: Aehnlich dem vom Wirte Erasmus in «Prokopos» mit Kopfschütteln verfolgten, masslosen Bauen und ständigen Umgestalten der Grafen von Scharnast eignet den Roderern ein unstetes Wesen, demzufolge sie nirgends lange ansässig bleiben und ihr Geschlecht in der ganzen Welt zerstreut ist. Alle sehr begabt, wählen sie vorzeitig eine ausserordentliche Tätigkeit, spornen diese zu höchstem Feuer an und erringen Erfolge. Aber nicht befriedigt von dem Erreichten und nachdem sie der Sache «ein Ungetüm von Kraft und Zeit» zugewendet hatten, werfen sie sie beiseite und verlegen sich auf etwas Neues, wiederum in hartnäckigem Streben, die Tiefe der Dinge zu erschöpfen und das Höchste zu erfassen; nach Ablauf einiger Zeit lassen sie das Erzeugte erneut als Stückwerk liegen und jagen einem dritten nach, so dass es wohl öfters aussehen mochte, wie im Leben des jungen Herrn auf Ax mit seinen «Anfängen ohne Fortsetzungen». — In den «Nachkommenschaften» wird aber zum ersten Mal wieder seit den «Feldblumen» und sporadischen Zeugnissen jener Frühzeit das Narrentum bejaht. Es handelt sich ja auch nicht mehr um Aus-

schweifungen in traumhafte Fernen oder um unverständliche Phantastereien, sondern die Rodererschen Narren — hierin ersehen wir des Dichters nach zwei Jahrzehnten vollzogene Wandlung — sind ihrer Art nach Tätige. In Jahrhunderten der Wiederholung bestätigt sich ein dem Geschlecht innewohnendes Gesetz, eine Art von faustischem Streben, als segensreich. Ein erfahrener Roderer spricht es aus, dass «die Triebe zu den Dingen» in die Herzen eingepflanzt seien, und dass diejenigen, die stärkere Triebe hätten und kräftiger nach ihnen handelten, die bedeutenderen Menschen würden. «Und kämpfen sich aber auch leichter zur Klarheit durch als die andern»⁴⁵, fügt der junge Roderer hinzu. — Nur der Zug zum Ungewöhnlichen hat sich im Begriffe des Narren von früher her erhalten. Aber der Ursprung von geheimnisvollen Sternen her, vom Irrlicht und von der Magie der Ferne ist vergessen, so wie auch die zertrümmerten und erstarrten Zeichen der alten Zauberwelt versunken sind. (Schon in «Bergmilch» und «Prokopos» wurde der närrische Geist «unverständlich» geheissen, im «Waldsteig» fehlt dem Wort der einstige Bezug.) Eine allgemeine Heiterkeit beherrscht die Erzählung, aus der zum Teil das Vertrauen in die Wohlgeratenheit der menschlichen Natur spricht⁴⁶. Andernteils werden wir an die Atmosphäre des «Frommen Spruches» erinnert, wo gezeigt wird, wie die Fügungen des Himmels den Wünschen der Menschen entgegen kommen. In der Gewissheit, dass alles in Gottes Händen ruht, ist der ausserordentlich Strebende nicht mehr gefährdet, er verliert sich weder in der Leere des Nichts noch geht er am Widerstand der stumpfen Welt zu Grunde; er mag wohl zeitweilig auf Irrwege geraten, dann, wenn er sich allzu ungeduldig dem Wesen der Dinge nähern will, aber solche Wege sind nicht ernstlich beunruhigend, weil das, was ihn anspornt, immer «die Triebe zu den Dingen» sind. Für Friedrich Roderer wird an der Beschränktheit seines doch nicht unbedeutenden Malertums die Vollkommenheit des Moores erst offenbar. Gerade durch sein heftiges Streben wird er leichter zu der die ganze Welt durchdringenden Klarheit geführt, eine Welt, in der des Menschen Tun immer nur Stückwerk bleibt.

Indem wir Jodoks Narrentum in seinem fluchtartigen Streben nach der Ferne, in einem voreiligen Sich-Einsfühlern mit dem Unendlichen ohne Beachtung des Widerstandes von Europa erblickten,

⁴⁵ Vgl. V S. 224, 24 ff.

⁴⁶ Vgl. V S. 224, 18: Friedr. Roderer sagt, es sei gut, «jedes Streben zu achten, insoferne es nicht nach Schlechtem gehe, und in dem eigenen zu verharren, solange einen der eigene Geist nicht zu etwas anderem führe».

wobei sich im Vergleich mit den entsprechenden Gestalten des übrigen Werkes Stifters allmähliche Abkehr vom romantischen Lebensstil abzeichnete, durch Verfolgung dieser einen Richtung, ist die Motivierung des verhängnisvollen Ausganges im Tagebuch noch nicht erschöpft.

b) Die Lähmung

Nicht nur dem ungestümen Herzen gab Heinrich die Schuld am Narrentum des Geschlechtes, er nannte auch das Unglück⁴⁷, was uns an den schon erwähnten Schicksalswagen als Bild für ein blind waltendes Fatum erinnert. Auf welche Weise bestimmt diese von aussen herantretende Macht Jodoks Dasein? Ein Rätsel liegt über dem entscheidenden Augenblick, als Jodok das Gift nimmt und gleichzeitig die — wie die erste Fassung noch sagt, wie von Teufeln eingeflüsterte⁴⁸ — Absicht fasst, Chelion zu ermorden. So sehr sonst immer wieder auf des Grafen Europa-Befangenheit angespielt wird, hier kann sie nicht als unmittelbare Ursache gelten; in der Szene mit dem Kristallfläschchen tut Jodok weder vernünftige, von «europäischem Vorurteil» geleitete Erwägungen, noch rast er in leidenschaftlichem Zorn und Schmerz. Die «Iris»-Fassung spricht — wohl in der Absicht, den Vorgang psychologisch zu untermauern, — noch von einem nebligen, fieberhaft anschwellenden, einem finsternen Berg zu vergleichenden Etwas im Innern des Mannes⁴⁸. In der «Studie» wird lediglich ein «leeres» Stehen und Hin- und Hergehen erwähnt⁴⁹, was besonders deutlich den Eindruck weckt, Jodok sei nicht im Besitze freier Willensentscheidung, sondern handle unter dem Zwang einer ihn gänzlich beherrschenden, fremden Kraft, eben jenes «Es», von dem im vorangegangenen Kapitel (vgl. S. 63 f.) die Rede war. In dieser Hinsicht stellt die Szene auf des Grafen Zimmer nur ein Glied einer immer spannungsgeladeneren Kette von Erscheinungen dar: Kaum mit der Geliebten auf dem Parthenon angelangt fühlt sich der Schlossherr durch die Vorahnung eines Unheils bedrückt, welche wächst, als er die schwärmerische Leidenschaft des Bruders gewahrt: «Ich misstraute nicht — und dennoch schwirrte es oft mit dunklen Fittigen um mein Haupt, als laure irgendwo ein Ungeheuer, welches zum Entsetzen hereinbrechen würde⁵⁰.» Dann schreibt er, während des Heimreitens in der schlim-

⁴⁷ I S. 353, 39.

⁴⁸ IV₂ S. 51, 40 ff.

⁴⁹ Vgl. I S. 347, 11 ff. und 30 f.

⁵⁰ I S. 345, 15 ff.

men Nacht habe ihn nicht die Eifersucht zur Hast getrieben, ihm sei vielmehr zu Mute gewesen, als würde Chelion in dieser Nacht ermordet, wenn er nicht zeitig genug käme⁵¹. Vollends spüren wir aber die selbstentfremdende Wirkung der Angst, die vom Grafen Besitz genommen, unheimlich dicht in der Lautlosigkeit von Chelions Zimmer — nur durchbrochen vom knisternden Geräusch eines Goldfasans —, in der Jodok vor den vielen Schatten erschrickt und vor seinen eigenen Gedanken. — Am einprägsamsten hat der Dichter den Zustand seines Helden gestaltet, als letzterer in nächtlichem Ritt unter gewitterschwülem Himmel den Rotenstein zu erklimmen strebt: Das vor ihm liegende Ziel, der heimatlische Burgbezirk, hebt sich an manchen Stellen nicht ab von der Dunkelheit der Nacht und den schwarzen Wolken. Die «tröstlichen» Säulen des Parthenon sind unsichtbar. Der Reiter, von einem vernünftig nicht zu begründenden Schrecken getrieben, möchte die Geschwindigkeit verdoppeln: «Mir war, wenn ich nur einmal dort wäre, dann wäre alles gut, — aber je mehr ich ritt, desto mehr war es, als würde der ganze Berg von den Wolken eingetrunknen, und ich konnte ihn nicht erreichen, ach ich konnte ihn nicht erreichen⁵²!» Die Furcht des leise stöhnenden Tieres vor dem in elektrischem Geheimnis um den Berg lagernden Unwetter und die Angst des Reitenden, nicht mehr rechtzeitig nach Hause zu gelangen, steigern sich gegenseitig in magischer Durchdringung. So stark wächst das Grauen in Jodok, dass er plötzlich glaubt, den begleitenden, vertrauten Diener nicht mehr hinter sich zu hören und allein der unheimlichen Lähmung ausgesetzt zu sein.

Im Bild des Reiters drängt sich ein geistesgeschichtlicher Vergleich auf. Das als Symbol für die Periode des Sturm und Drang geltende Motiv erscheint bei Stifter in bezeichnender Art abgewandelt: Der Stürmer und Dränger bricht auf mit dem Willen zu erstreben, was er noch nicht besitzt; das Hauptgewicht liegt auf dem selbstsicheren Ansporn, den er dem Pferde gibt. Jodok jagt in verzweifelter Hast nach dem, was er nicht mehr zu besitzen fürchtet; das Hauptgewicht liegt auf der über Ross und Reiter verhängten Lähmung, auf Jodoks Angst, sein Ziel und höchstes Gut nicht mehr einzuholen, überhaupt nicht mehr vorwärts zu kommen. Beide bewegen sich unter dem Zeichen des Nicht-Besitzens einer Welt: Jener lässt die abstrakten Formeln der Aufklärung und den gezierten Rokkoko-Stil hinter sich und stürmt verheissungsvoll mit emphatischem Kraftaufwand in die noch leere Zukunft. Die Heimat, welche vor diesem zu versinken droht, symbolisiert in Chelion, seinem Ein

⁵¹ I S. 346, 5 ff.

und All, die Welt des romantischen Idealismus. Während jener der Teilhabe am vollen, innigen Leben erst entgegen strebt, vermag dieser das Besessene sich nicht zu erhalten; sein Geist ist — vergeblich freilich — nur nach rückwärts gerichtet; auch er befindet sich in der absoluten Leere.

Die Angst, die sich Jodoks bemächtigt hat, rührt an den Grund seiner Existenz. Wesentlich mit ihr verbunden ist das Fehlen des Vertrauens. — Nicht die nach europäischer Anschauung ehebrecherische Umarmung des Bruders vernichtet eigentlich Jodoks Glück. Es ist zu Ende, als Chelion den gequälten Zweifel aus des Gatten Stimme und Blick liest. Obwohl er den Gedanken, zu töten, nie wirklich in sein Bewusstsein aufgenommen hat und im Augenblick von Chelions Erwachen die mörderischen Regungen völlig aus ihm gewichen sind, obwohl er sie «sanft» anspricht, fühlt sie sich auf's tiefste bedroht, vielleicht weil sie doch nachträglich etwas davon ahnt, was das Giftfläschchen neben ihrem Lager auf beredte Weise bezeugt. Solche Annahme scheint bestätigt durch die Bilder von fließendem Blut und Schwert, in denen sich ihr Geist bewegt. Es ist aber ebenso wohl möglich, dass allein Jodoks Angst und sein Zweifel auf sie schon wie eine tödliche Bedrohung wirkten. — Ihr nachfolgender Zustand ist nur wie ein wiederholendes Echo von dem, was den Grafen in jener Nacht ergriffen, so als ob ihre Seele notwendig auf den gleichen Klang gestimmt würde wie die seine: «Sie war hinfüro... nur das eine nicht mehr, was statt allem gewesen wäre, nicht die Zuversicht⁵².» Sie lebt in der Angst — wohl nicht so, dass sie sich vor einer einzelnen, gewaltsamen Tätlichkeit des sie mit Sorge Umhегenden fürchtet, aber es ist, als sei sie völlig entwurzelt und abgeschnitten vom Quell des Lebens. Ein ähnliches Grauen schreckt sie vor Jodok, wie es diesen in der gewitterschwülen Nacht vor dem geahnten Verhängnis lähmte. Furcht ist aber nicht in der Liebe. Es gehört zum Rätsel, das über Jodoks Tagebuch liegt, dass die Frage unentschieden bleibt, ob letztlich die Liebe und das Glück geflohen seien, weil sie beim Angstbesessenen keine Stätte haben und allein der Zweifel schon genügt zur völligen Vernichtung, oder ob das Aufhören der Liebe das Primäre und der Verlust des höchsten Gutes als Folge des blind waltenden, von aussen herantretenden Fatums geschah.

Die Angst und das Fehlen der Erfüllung hängt wie ein grauer Schleier über manchem Geschick Stifterscher Gestalten:

⁵² I S. 345, 38 ff.

⁵³ I S. 351, 36 f.

Zunächst wiederholt sich das Motiv des grundlos Eifersüchtigen, dessen Mangel an Vertrauen in die Geliebte eine selbstverschuldete Zerstörung des zuteilgewordenen Glückes bewirkt, in den «Feldblumen» — Albrecht verliert den Glauben an Angelas Wort, als er sie in vertraulichem Umgang mit dem ihm noch unbekannten Ziehbruder Emil gewahrt — und in der «Mappe», wo der Doktor sein durch den Besuch eines befreundeten Vetters verursachtes, vor-eiliges «Margerita, Ihr liebt mich gar nicht!»⁵⁴ mit Jahren düsterer Not und Einsamkeit sühnen muss. —

Beispiele, in denen eine ähnliche Lähmung in Erscheinung tritt wie dort, als Jodok vom Flügel des Verhängnisses gestreift der Burg zustrebt, oder wenigstens ein Ansatz dazu, finden sich an folgenden Stellen:

Im «Hochwald» bedroht die Angst das kindliche Vertrauen und den romantisch-innigen Frieden, in dem die drei Freunde, der alte Mann und die beiden Mädchen, bisher gelebt, geborgen inmitten der unberührten Schönheit des Waldes und in selbstverständlichem Glauben an die im Gebete verehrte und in seinen Geschöpfen offenbare, allgütige Macht Gottes. Als die kleine Gesellschaft nämlich im Ausschnitt des Fernrohres plötzlich statt der wohlbekannten väterlichen Burg am fernen Waldrand die ausgebrannte Ruine gewahrt, die in starrer Einfachheit immer gleich bleibt, so dass die Betrachter schliesslich an ihre Wirklichkeit glauben müssen, obwohl eine bestimmte Nachricht über die Ereignisse vergeblich erwartet wird, da gerät ihr gläubiges Vertrauen ins Wanken, und der Dichter sagt: «Die Angst mit breiten, schwarzen Flügeln senkte sich auf Tal und Wald⁵⁵.»

Im «Alten Siegel» (1843 entstanden) geht des Jünglings Hugo Sehnsucht, irgendwo auf der Welt ein Liebenswürdiges zu finden, scheinbar in Erfüllung, als er Cöleste begegnet und die beiden in inniger Neigung sich einander öffnen. Obwohl Hugo, wie ihn das Mädchen gebeten, nicht nach ihren äusseren Verhältnissen fragt — trotzdem er ihr völlig vertraut —, lastet doch ihre zeitweilige Traurigkeit, besonders wenn er von der Zukunft spricht, schwer auf ihm. Auch beunruhigt ihn das Geheimnis ihres weissen Häuschens, das nur während der zweiten Hälfte des Tages bewohnt scheint. Dann heisst es: «Oft, wie die Zeit so dahinfloss, war es Hugo, als müsse nun ein Gutes, Frommes, Seliges kommen — — aber es kam nicht⁵⁶.» Ein Unheimliches ängstet ihn, bis das Verhängnis herein-

⁵⁴ II S. 159, 20.

⁵⁵ I S. 264, 19.

⁵⁶ III S. 162, 20 ff.

bricht: «Eines Abends, da er . . . spät in der Nacht unter gewitterzerrissenem Himmel nach Hause ging — schrie es in ihm auf: ‚Das ist die Liebe nicht‘ . . .⁵⁷.» In solcher Stimmung unterlässt er die Besuche im Gartenhause drei Tage lang; als er am vierten hingeht, ist Cöleste verschwunden, ihr beider Glück zu Ende.

Später fällt das Motiv des vernichtenden Zweifels weg, auf alle Fälle spricht Stifter nicht mehr davon. Der Hagestolz (1845) lebt menschenfeindlich und unvermählt, weil ihm einst vor sehr langer Zeit Fortuna nicht hold war und die von ihm Begehrte seinen Bruder liebte, — so erfahren wir indirekt. In «Zwei Schwestern» (1845) bemerkt der Erzähler der in Ich-Form gehaltenen Studie beiläufig: «Ich bin noch immer unverheiratet, es hat sich eben nicht gegeben⁵⁸.» In «Prokopus» schliesslich geschieht es trotz der zukunftsgläubigsten Zuversicht (vgl. S. 69 unten), dass der Dichter sagt: «Das versprochene Glück ist nicht gekommen»⁵⁹, und über den auch nach bitteren Jahren noch auf «die schöne, selige Zeit» der Einstimmigkeit Hoffenden steht das harte Wort: «Aber sie kam nicht —⁶⁰.»

Auf alle Erwähnten schaut der «schwermütige Himmel»⁶¹ nieder, der über dem Doktor graut, als er Margerita in sich verloren. Die Schwermut ist der Grundton im Dasein aller jener, deren Sehnsucht, dem Ewigen in der Liebe und in der Schönheit zu begegnen, durch die eigene Schuld des Zweifels oder in der von undurchsichtigem Schicksal regierten Stumpfheit der Welt unterging. Unter dem Zeichen der Schwermut stehen die ausgebrannte Waldruine der Geliebten Ronalds, das zerfallene Stammhaus von Hugo, das alte, verwahrloste Kloster des Hagestolz und besonders der Rotensteinische Burgbezirk, wie wir ihn auf dem Rundgang kennen lernen. Sie ist der Schwermut nahe, die sich im Wirken Schellings unter der Trübung durch die Wirklichkeit des Unglücks, des Leidens und der Schuld, des Irrtums und des Zufalls, eben des ‚Nicht-Ich‘ ausprägte.

In Stifters dichterischer Vorstellungswelt gehört neben den zerfallenden Wohnsitz auch die Gestalt des wahnsinnigen Alten, der still lächelnd auf einer Bank an der Sonne zu sitzen pflegt. Wir denken an die mit der Narrenburg in unmittelbarer Beziehung stehenden Ruprecht, Jodok und Prokop, sowie an den Pfortner aus «Turmalin» und an Abdias. Ihre ‚Krankheit‘ entspringt immer wie-

⁵⁷ III S. 163, 11 ff.

⁵⁸ IV₁, S. 135, 31.

⁵⁹ V S. 176, 32.

⁶⁰ V S. 187, 17.

⁶¹ II S. 157, 42.

der der selben Schwermut. Besonders erschütternd illustriert dies das Schicksal des Juden («Abdias», 1843). Nicht eine persönliche, «närrische» Veranlagung, jener voreilig zu nennende Zug ins Unbegrenzte, trägt an Abdias' Sonderlings-Dasein die Schuld; er ist ja gerade das Gegenteil eines romantischen Schwärmers und weiss mit berechnendem, reichthums- und machthungrigem Geiste die Güter dieser Welt an sich zu raffen. Wohl heisst es, dass er «sinnt», aber die Erhabenheit der Wüstenlandschaft ist vor allem «die grosse, ungeheure Leere»⁶², so wie «die leere Luft und der vergebliche Sonnenschein»⁶³ um den Hagestolz spielen. Wohl hatte der Vater Aron einst daran gedacht, Abdias zu einem Arzte zu bringen, damit er weise würde, wie die alten Propheten seines Volkes, aber es wurde nichts daraus, «weil es in Vergessenheit geraten war»⁶⁴. Auch der Hintergrund, von dem das Geschehen seinen Ausgang nimmt, die zusammengefallene Römerstadt, ist eine «trauernde Vergangenheit»⁶⁵; die Menschen darin ducken sich, denn ihre hohe Zeit liegt weit zurück, sie leben vergessen und verloren in der Wüste. Abdias selbst scheint in letzter, absoluter Verlassenheit. Vergeblich sucht er den Weg zum Heil bei Ditha, dem Heil, dessen Anfang er zu fühlen glaubte, als Deborah, die schon vom Tod gezeichnete Mutter seines Kindes, einst sagte: «Abdias, du bist jetzt nicht mehr so hässlich wie früher, sondern viel schöner»⁶⁶.

Kehren wir schliesslich zu Jodok zurück: Nachdem Selbstmord, Unfriede, Misstrauen, Verdüsterung des Gemütes die Gemeinschaft der Burgbewohner zerstört hat und alle dahingestorben, haust Jodok allein mit dem alten Diener am Fusse des Berges. Auch zwischen diesen beiden letzten erhebt sich der Geist der Liebe nicht («da . . hat er mich angeschaut mit den schwarzen Augen, wie nachts die Eule blicket; — aber ich habe die Zähne meines Mundes zusammengeschlossen wie Eisen und kein Wort durch sie herausgelassen —», vgl. S. 53); ergreifend zeugt des Ohnmächtigen leeres «Lieber Ruprecht, lieber Ruprecht!», als er des Dieners Hand streichelt, von dem verlorenen Reich. Stifter hat — mit Ausnahme Ruprechts — in seinen Wahnsinnigen nicht ausführlich eine bestimmte Art der Geistesverwirrung geschildert; der Wahnsinn liegt als einfaches Zeichen auf demjenigen, der den endgültigen Abschied von jenem liebestrunkenen «ich war der Schlußstein des milliönnenjährig bisher

⁶² III S. 19.

⁶³ III S. 265, 11 ff.

⁶⁴ III vgl. (S. 7, 28 ff.) S. 11, 20 f.

⁶⁵ III («Hagestolz») S. 342, 29.

⁶⁶ III S. 28, 16 f.

Geschehenen und der Mittelpunkt des All» ertragen muss. — Nur in der «Narrenburg» liess Stifter die Verlassenheit des Ueberlebenden so eindringlich zu Worte kommen: Jodok verlässt den Berg nicht mehr, er verrichtet hinfort keine Taten, weder gute, noch böse. Bei der Geschichte von den Verkehrtheiten und den Gross-taten des menschlichen Geschlechtes, die er zu schreiben beabsichtigt, ist er oft im Zweifel, ob eins zu diesen oder jenen gehöre. Die völlige Desorientierung, das Fehlen jedes voraussehenden Planes, irgendeines Entschlusses, mutet unheimlich an; Jodok hat keine Zukunft. Nichts ist da, das sein Dasein zu tragen vermöchte. Was von der Vergangenheit übrig blieb, hat er selbst verbrannt, sein Leben ist zu Ende. Wessen er sich auf seinem hastigen Ritt angstvoll zu vergewissern strebte, hat er — allzu spät — nicht mehr erreicht. Für ihn gilt die spätherbstliche Klage Nietzsches: «Weh dem, der keine Heimat hat.»

Zum Abschluss dieses zweiten Abschnitts, der sich mit der Ursache des Verhängnisses in Jodoks Tagebuch beschäftigt, blicken wir auf die überragende Kraft, in der die Epoche kulminiert, die Epoche, deren Anfang und Ende die beiden Reiter, jener aus Bürgers Ballade zum Beispiel und Jodok, markieren, nämlich auf Goethe. Auch Stifter hat in mancher Hinsicht Teil an dem hohen Erbe; so beruht auch Jodoks Dasein auf der glücklichen Liebe. Wie Goethe das All und er sich selbst verloren ist, fehlt ihm nur das Eine, so heisst es, wenn auch verhaltener, vom Obristen, dem einstigen Ahnherrn des Grafen, dass nach dem Verlust der Gattin die Berge nicht mehr zu ihm reden wollen, die Pfade um die Wiesenanhöhen leer bleiben, und dass in seinem Leben nicht mehr viel geschehen sei. Aber das, was uns bei Goethe immer wieder von neuem entgegen tritt, das volle Vertrauen in die Güte des Lebens und die Kraft dessen, was alles im Innersten zusammenhält, die Zuversicht, mit der er sich getragen weiss und bereit ist, dem Wesen immer wieder in neuer Erscheinungsform zu begegnen, solches Vertrauen zu sich selbst und zum anderen, ist bei Stifters Held erschöpft und Müdigkeit an dessen Stelle getreten⁶⁷. Die Kraft, an eine vom Glück begünstigte, von höherer Gnade gesegnete Erneuerung zu glauben, ist versiegt.

⁶⁷ Vgl. III S. 166, 29: (als Hugo sein vergebliches Suchen aufgegeben) «Er sass in seinem Zimmer und hielt das schöne, müde Haupt in seinen beiden Händen.»

c) Die Schuld der Pergamente

Auf der letzten Seite seiner Aufzeichnungen sagt Jodok: «— der Berg steht hinter mir mit seinen Denkmalen und widersinnigen Vorkehrungen, dass die Besitzer sich zerstören müssen — —⁶⁸», ein Hinweis auf die dritte Art der Motivierungsversuche, die zerstreut aus dem Tagebuch herauszulesen sind. Obige Bemerkung kann nichts anderes meinen als die Bestimmung des Ahnherrn Hanns Scharnast, wonach jeder Erbe bei Antritt der Rotensteinschen Herrschaft sich verpflichtet, die Lebensgeschichten seiner sämtlichen Vorgänger zu lesen und darauf sein eigenes Tagebuch zu verfassen und ebenfalls im Roten Felsensaal niederzulegen. Dass die wohlgemeinte Verfügung des auf Selbstbesinnung und Belehrung bedachten Stammvaters schuld sein soll an der die Scharnasts heimsuchenden Reihe von Katastrophen, scheint seltsam, und doch besteht gerade zu Jodoks Geschick die engste Beziehung: Der Graf schreibt nämlich in seiner Einleitung: «... ich gehe dem Engel meiner schwersten Tat entgegen, und aus den Pergamenten des Roten Felsensaales kam dieser Engel zu mir⁶⁹.» Dass damit Chelion gemeint sei, belegt die kurz darauf folgende Wiederholung des Bildes: «Das Land Indien war es, wo mir der Engel meiner schwersten Tat erschien; — das Schlechteste und Verachtetste, was die Menschheit hat, war dieser Engel, die Tochter eines Paria⁷⁰.» Durch die ganze Einleitung hindurch zieht sich die Verwünschung der alten Papiere und des daraus gezwungenermassen erworbenen Wissens über die Vorfahren.

Jodoks Ausführungen erlauben zweierlei Deutung der Schuld der Pergamente:

Einerseits verstärken die Aufzeichnungen der Ahnen im jungen Grafen den Ueberdruß, den die bisherigen Erfahrungen in Europa in ihm geweckt haben⁷¹; sie vertiefen noch die Kluft zwischen dem erträumten Ein und All und der verbrauchten Wirklichkeit. Die Lektüre weckt in ihm drängende Sehnsucht nach dem Neuen, Ursprungsnahen und hat somit Teil an dem, was ihn nach dem Osten aufbrechen liess. In der ersten Fassung hiess es ja auch geradezu: «... aus den Pergamenten ... kam dieser Engel zu mir, weil ich meiden wollte, was die andern fehlten⁷².» Vielleicht verdammt also

⁶⁸ I S. 352, 38 ff.

⁶⁹ I S. 341, 30 f.

⁷⁰ I S. 342, 12 ff.

⁷¹ Vgl. I S. 342, 21 ff.

⁷² IV₂ S. 48, 40.

Jodok bei nachträglicher Niederschrift des Geschehenen die Pergamente, weil er seine einstige Ungenügsamkeit verurteilt, die ihn wirklichkeitsfremden Phantasien nachgeben und in die Ferne schweifen liess, was alles durch das Lesen der Papiere gefördert wurde.

Diese Erklärung scheint insofern gesucht, als die Anklage gegen jegliche Ueberlieferung zu Beginn und am Ende des Tagebuches in allgemeiner Wucht gegen das Grundversagen in des Grafen Dasein zielt. Die Zerstörung seines Glückes wird stellenweise gänzlich den Pergamenten zur Last gelegt. Zu den entscheidenden Vorgängen in der Gewitternacht fehlt jedoch jeder innere, kausale Bezug. Hat also Stifter das im Anfang der Erzählung angeschlagene Motiv der durch Generationen hindurch zum Unheil reichenden Testamentsverordnung, ein Motiv, das nach G. Wilhelm aus Tiecks «Tagebuchblättern» stammen soll, hier einflechten wollen, um einigermaßen den Zusammenhang der Teile und die Geschlossenheit der Studie zu wahren? Verdammt Jodok die alten Papiere lediglich so, wie ein an sich selbst Verzweifelnder eben alle zurückgelegten Wege in negativem Lichte sieht? Immerhin weckt die ungeheure Leidenschaftlichkeit, mit der die Ahnen verflucht werden, im Leser die Vermutung, der Dichter gebe einem Anliegen Sprache, das ihn im Zusammenhang mit Jodoks Schicksal zutiefst bewege.

Der Graf bittet eingangs den späten Enkel, die Rollen zu verbrennen, wenn es sein Gewissen des Eides wegen zulasse; er selbst setzt nach seiner Vereinsamung den Parthenon in Brand, damit alles vernichtet werde, was übrig sei von Chelion und von ihm, obwohl er all die kleinen Gegenstände zuerst noch jahrelang gehütet hat. Eine Partie aus der Einleitung scheint sich ebendarauf zu beziehen: Sich Bilder, Denkmale, Geschichte, Kleid und Wohnung des Toten zu bewahren, ist unnütz und verderblich. Der Enkel wird aufgefordert, alles dem reinen Feuer zu übergeben, damit nichts übrig sei als die ewig unverbrauchte, blaue Luft, «dass die Welt wieder jungfräulich sei und nicht getrübt von dem nachziehenden Afterleben eines Gestorbenen⁷³.» Ueber verschiedene Stellen zerstreut finden wir die Antwort, wieso jedes Zeugnis des Vergangenen so heftig der Vernichtung bestimmt wird: Im ersten Abschnitt widmet sich Jodok dem einen Gedanken, dass jeder sich das Wunder seines Lebens aufs neue wirke und kein Auge dafür habe, die Wiederholung des Vergangenen bei sich selbst zu erkennen, und

⁷³ I S. 341, 13 f.

erst recht keine Lehre daraus ziehen könne⁷⁴. Diese höchst wertvolle Frische und Einmaligkeit kann von der Vergangenheit her gefährdet werden, denn jener «Trödel der Jahrtausende», wie Jodok die alten Schriften nennt, übt eine trübende Wirkung aus. und die Ahnen sind «eine schauderhaft durcheinanderredende Gesellschaft», ihre Bilder «fratzenhafte Lügen». Obwohl er dem Nachfahren rät: «vergiss augenblicklich das Gelesene, dass sich die Gespenster all ihres (der Ahnen) Tuns nicht in dein Leben mischen und es trüben, sondern dass du es lieber rein und anfangsfähig aus der Hand deines Schöpfers trinkest»⁷⁵, trotz des Rates verlässt Heinrich nach der Lektüre den Roten Fels «mit beschwertem Herzen»⁷⁶. — Es gilt, die ursprungsfrische Gegenwart zu erhalten; deshalb ruft Jodok dem Leser zu: «... wirf ... sein (des Toten) Andenken aus deinem Herzen» und «streue die Erinnerung in die Winde»⁷⁷!

So wenig sich die beiden Deutungsmöglichkeiten, die Jodoks Haltung gegenüber den Pergamenten erlaubt, miteinander vereinigen lassen, — denn einerseits sollen ja gerade die alten Papiere den Grafen angetrieben haben, das Symbol des Reinen und Ursprungsnahen aufzusuchen —, so wenig wir also die beiden vom Dichter nicht ineinander verschmolzenen Schichten des Motivs auf einen Nenner bringen können, so wenig wird aus dem Text ersichtlich, inwiefern die Kenntnis der Vergangenheit Jodoks Haltung in der Verhängnis-Nacht hätte beeinflussen sollen. — Immerhin gewahren wir folgende Parallele: Die Last des Ueberlieferten droht des Menschen Herz mit Sorge zu beschweren, sein Leben zu trüben, dass er es nicht mehr «rein und anfangsfähig aus der Hand des Schöpfers zu trinken» vermag. Als Jodok während des Rittes der seltsamen Lähmung unterliegt, welcher ein Mangel an Vertrauen in Chelion und in die Güte der Vorsehung entspricht, ist er nicht mehr im Stande, dem Leben unverbraucht und offen für seine ursprüngliche Schönheit zu begegnen. Sein Sinn ist getrübt und verworren wie die Stimmen seiner Ahnen. Die Fuge bleibt zwar offen, die parallelen Motive werden nebeneinander stehen gelassen, das eine zu erlebter Handlung verdichtet, das andere lediglich als abstrakte Forderung ausgesprochen. Doch weisen beide auf den selben Punkt zurück: Sowohl die Vertiefung in schmerzliche Erinnerung, als auch der be-

⁷⁴ Vgl. I S., 340, 35 ff.: «Jedes Leben ist ein neues, und was der Jüngling fühlt und tut, ist ihm zum ersten Male auf der Welt; ein entzückend Wunderwerk, das nie war und nie mehr sein wird —.»

⁷⁵ I S. 341, 40 ff.

⁷⁶ I S. 353, 34.

⁷⁷ I S. 342, 9 — vgl. 1. Fassung, IV₂ S. 48.

kümmerte, voreingenommene Zweifel am unmittelbar Bevorstehenden zerstört die Bereitschaft des Menschen, mit seiner ganzen Person dem Augenblick frei zu begegnen und das Leben als ein je und je Neues in seiner Ursprungsfrische schöpferisch zu empfangen.

Jodoks Ablehnung der Vergangenheit steht im Werke Stifters einzig da. Noch im Sinne der Romantik, wie sie von Görres und seinem Kreis bestimmt wurde, wirkt die Vergangenheit aus dem Munde der Grossmutter im «Heidedorf» (1840 erschienen) als eine die verderbte Alltagsgegenwart neu belebende, magische Macht. Der Grossmutter geistige Zerrüttung erinnert im übrigen auffällig an den Zustand Ruprechts; auch die alte Frau ist «wie eine mächtige Ruine rückwärts zeigend auf ein denkwürdiges Dasein»⁷⁸. Sie lebt allein in der Gesellschaft ihrer Toten und in der vertrauten Welt des Alten Testaments und vermischt in ihren Erzählungen alles wundersam und gespenstig. Wie Ruprecht kann sie die äussere Gegenwart nicht von ihrem Phantasieren trennen und hält z. B. den halb entsetzt, halb verzaubert lauschenden Felix für ihren verschollenen Sohn. Während aber das «Durcheinander-Reden» des Pförtners sich als bedauernswerte Folge von Krankheit und Unheil darstellt, ist es bei der Grossmutter eine — wenn auch von den meisten unverstandene —, vom Enkel aber instinktmässig geahnte, hohe Gabe. Von ihr empfängt Felix den phantastischen Zug in seine Seele, sie speist in ihm die Sehnsucht nach der Ferne und das, was ihn wieder zurück auf die Heide treibt, das Bewusstsein seiner dichterischen Sendung. Sie ist die erste, die den Heimkehrenden erkennt mit dem Ausruf: «Er ist geworden wie einer der alten Seher und Propheten . . ., und ich habe ihn dazu gemacht . . .»⁷⁹. Die unmittelbar nach «Kondor» und «Feldblumen» entstandene Studie weist noch die Spuren von Stifters traumbegeisterter Frühzeit auf; aus der Vergangenheit strömt Phantasie- und Dichtungsfülle zur ahnenden Erkenntnis des Weltgeheimnisses in das nüchterne Alltagsleben der Gegenwart.

Auch «Die Mappe meines Urgrossvaters» manifestiert eine positive Einstellung zu den Zeugnissen der Vergangenheit⁸⁰. Diese Studie ist besonders erwähnenswert, da sie sich mit der «Narrenburg» insofern berührt, als das Leben des Urgrossvaters, das den Hauptteil der Erzählung füllt, aus dessen vom Enkel gefundenen, tagebuchartigen

⁷⁸ I S. 147, 21 f.

⁷⁹ I S. 159, 41 ff.

⁸⁰ Vgl. auch das Motto der «Mappe»: «Dulce est, inter majorum versari habitacula et veterum dicta factaque recensere memoria. — Egesippus.»

Aufzeichnungen mitgeteilt wird, so wie Heinrich im Roten Felsensaal die Pergamente des Vorfahren liest. Weiter erweist sich, dass es der Obrist (ein ehemaliger Scharnast) war, der dem Doktor zur Gepflogenheit riet, schriftlich festzuhalten, was ihn jeweils bewege und es nach Jahren wieder durchzulesen. Wie der Ahnherr auf Rotenstein sah jener darin ein lehrreiches Mittel der Selbsterziehung mit dem Unterschied, dass für den Doktor das besagte Pergamentbuch der «Anfang des Heiles»⁸¹ bedeutet und die erwarteten Früchte trägt. — Wesen und Bedeutung der Vergangenheit in der «Mappe» sind von derjenigen des «Heidedorfes» grundverschieden: Aus der Grossmutter oder aus Ruprecht ist die Vergangenheit im Worte mächtig, in der «Mappe» dagegen wird ihr Vorhandensein zunächst durch Gegenstände bezeugt, alte, vergessene Geräte, die wohl auf den Enkel in seiner Kindheit einen Zauber ausübten und gespenstig von «unheimlicher, unklarer Vergangenheit redeten»⁸². Jetzt aber sagt der als Mann Heimkehrende: «Alles, was sonst undendlich war, die dunkeln Gänge, die gähnenden Winkel, das war nun klar, und was darinnen lag, war Wust»⁸³. Der beschauliche Realismus, in dem der Estrich geschildert wird, erinnert an Frau Margrets Trödelkram im «Grünen Heinrich». Nur ist die Sammlung verstaubter Wunderlichkeiten bei Stifter nicht mehr allein das anregende Paradies eines phantasiebegabten Kindes; den jetzt Erwachsenen fesselt die Anschauung der Vergänglichkeit des Einzelnen sowie die Kontinuität des Werdens und Vergehens im selben Geschlechte. Die alten Dinge sind ihm teuer, weil sie ihm Kunde über seine Herkunft geben, über das Geschlecht, aus dem er abstammt und das er fortsetzen wird.

Die Vergangenheit als Last, wie sie Jodok bedrückt, sehen wir als Zwischenstufe zwischen den im «Heidedorf» und in der «Mappe» dargestellten Möglichkeiten, denn halb ist die Vergangenheit für den Grafen noch eine seiner Innerlichkeit unmittelbar verbundene, allerdings mehr dämonische und verwirrende als prophetisch erleuchtende Macht — er nennt sie selbst «Erinnerung» —, anderseits aber ist sie des hohen Geheimnisses entleerte, äusserliche Gegenständlichkeit in den von Chelion übriggebliebenen Dingen, tote Reste wie die Trümmer des vorelterlichen Baues im «Prokopos», welche Gertrauds Grauen erregen⁸⁴. Um die Vergangenheit im Sinne

⁸¹ II S. 45, 18.

⁸² IV₂ S. 69, 4 (1. Fassung der «Altertümer»).

⁸³ II S. 37, 31 ff.

⁸⁴ Vgl. V S. 185, 13 f. «, — an unsere Wohnung sind die Trümmer des Baues, in dem die Voreltern gelebt haben, angeheftet wie ein Toter an einen Leben-

der «Mappe» zu betrachten als den unveränderlich abgeschlossenen Grund, bei dessen Anblick die Frage nach dem ‚woher‘ gelöst und in Anerkennung der verwandtschaftlichen Bindung die Möglichkeiten und Grenzen des eigenen Daseins festgestellt werden, zur ehrfürchtigen Bewahrung und Ueberlieferung des Erbes, fehlt den Bewohnern der Narrenburg noch Auge und Mass.

Beim Stichwort ‚Erinnerung‘ drängt sich der Gedanke an Mörike und seine Welt auf. Wir erkennen den Abstand, der den Dichter der «Narrenburg» vom Verfasser des «Maler Nolten» trennt: Auch Mörike kündigt von der Heimatlosigkeit der Liebe im entgötterten Alltag: Peregrina wies er von sich, da rätselhaftes «Irrsal in die Mondscheingärten kam», auch hier von mangelndem Vertrauen zeugend. Mörike wird jedoch in seltenen Dämmerstunden die Einkehr in die verlorene Innigkeit zuteil. Stifter dagegen ist nicht nur dem Jahre nach, sondern auch in seiner dichterischen Welt ein später als Mörike Geborener; denn in Jodoks Seele schwingt am Ende kein heimlicher Nachklang des erlebten Glückes. Wohl widmet er sich — rückwärts gewendet auch er — nach dem Tode Chelions ganz der Wartung der Tiere und Pflege der Dinge, die die Geliebte einst umgaben und zu ihr gehörten. Eines Tages aber übergibt er alles der vernichtenden Flamme, denn Bilder und Wohnung sind nur der leblose «Schein» eines Gestorbenen, der Jodoks schmerzverdunkelte Seele stumm lässt. Der tiefe Brunnen der Erinnerung, aus dem Mörikes magische Kräfte strömen, ist versiegt. Einzig fremde, entseelte Gegenstände bleiben übrig. In diesem Sinne wendet sich Jodok besonders heftig in der ersten Fassung gegen das Bewahren von Gedenkstücken: «es ist eine entsetzliche, eine aberwitzige Lüge, wenn Trümmer und Reste eines Menschenlebens übrig bleiben, dass man sein gedenke, dass man sich einbilde, es bestehe noch etwas von ihm, und dass man eine erbärmliche Liebe an diesen Lappen fortfriste»⁸⁵.

Bei einigem Abstand von den Einzelheiten und engeren Bezügen des Textes liegt schliesslich noch jene Deutung nahe, die in der Verfluchung der Pergamente und aller Ueberlieferung überhaupt einen Hinweis auf die Problematik späromantischen Daseins sieht, wie es sich an Gestalten wie Wispel des «Maler Nolten», in Roquairols Literatenhaftigkeit, am «Narren auf Manegg» oder durch Im-

digen.‘ Und als der Gatte ihr den Felsensaal mit dem Vermächtnis des ganzen Geschlechtes gezeigt, lesen wir: «Gertraud hatte in diesem Saale kein einziges — nicht ein Sterbenswörtchen gesagt.» S. 180, 31 f.

⁸⁵ IV₂ S. 47, 23 ff.

mermanns Lügenbaron kund tut, jene Nichtigkeit des Epigonen, der ohne ureigene Festigkeit in sich selbst schon fertig geprägte Lebensformen wie eine Maske ausleiht und sich aufsetzt. Nun fehlt zwar Jodoks Haltung alles virtuos Gespielte. Auch scheint es weder logisch noch wahrscheinlich, dass der Graf und Stifter selbst klagt, der Engel der bösen Tat stamme aus den Pergamenten, weil er sich bewusst wäre, dass das Streben nach der ursprünglichen, reinen Innigkeit Jodok nicht mehr gemäss sei; wir finden im Tagebuch nicht die geringste Andeutung, dass sich jener etwa am grosszügig weit-schweifenden Gehaben der Scharnasts begeistert hätte. Trotz alledem wird obiger Gedanke bekräftigt, wenn wir Jodok als einzelnen Vertreter des Stifterschen Narren überhaupt sehen, wie er zuerst in der Frühzeit sich in Jean Paulschen Kopfsprüngen und Witzigkeiten gefällt, ohne von schöpferischem Gefühl gehalten zu werden, dann seine vollendete Verkörperung findet in den beiden Scharnasts und schliesslich in der «lächerlichen» Version — epigonenartig im doppelten Sinn — nur noch Bezeichnung und äusserliche Gewohnheiten des närrischen Urbildes besitzt, ohne dessen einstigen tragischen Bezug zur hereindämmernden Unendlichkeit. Jodok und Prokop erstreben voreilig die Verwirklichung hoher Träume zu einer Zeit, als der tragende Hintergrund fehlt, da die apriorische Existenz des ‚Ein und All‘ nicht mehr gesichert ist, und die Vergangenheit hat sie — literaturgeschichtlich gesehen — dazu verführt. Sie sind Narren, weil sie ein romantisch-idealistisches Dasein nachempfinden und für sich beanspruchen, zu dem es ihnen an eigener, im Begrenzten schaffender Kraft und Grösse gebricht zu einer Zeit, da sich die Allgegenwart des Ewigen aus der Welt der Geister zurückgezogen und man die Wirklichkeit im alltäglichen Felde von Politik, Technik und sozialer Probleme zu meistern sucht. Sie enden in Einsamkeit, Schwermut und im Wahnsinn, da sie den Verlust des einst geschauten, höheren Zusammenhanges nicht wohl ertragen können.

III. Das Narrentum und seine Welt als Erscheinung der Zwischenzeit

Nachdem die zwei vorliegenden Hauptkapitel den närrischen Menschen und seine Welt im Werke Stifters zum Gegenstand hatten, richten wir unsern Blick von der einzelnen Erscheinung auf deren literaturgeschichtliche Umgebung, um — unter Zusammenfassung und weiterer Verfolgung schon oben gestreifter Bezüge — darzustellen, wie das Stiftersche Narrentum der Verwirklichung eines mehr als nur einzelpersönlichen, gleichsam zufälligen Erlebens diene und tief im Wesen seiner Zeit wurzle.

Das Motiv des späromantischen Narren gehört in jene ungefähr zwei Jahrzehnte dauernde Epoche des Ueberganges, auf deren Anfang der Tod Goethes fällt. «Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über der Welt...», schrieb der Dreißigjährige, der befürchtete, der zweite Teil seines «Faust» würde, der Öffentlichkeit übergeben, «von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden»¹. Als letzter vermochte er noch eine tragende Welt zu gründen, die im Gleichgewicht zwischen Innerlichkeit und Aeusserlichkeit, zwischen Selbst und gegebener Umwelt schwebte. Hingegen kritisierte er schon 1826 die «allgemeine Krankheit der Zeit», die unfähig sei, sich ihrer Subjektivität produktiv zu entäussern und fruchtbar sich einzulassen in die gegenständliche Wirklichkeit². Zerrissenheit und Erschöpfung der gestaltenden Kräfte kennzeichnen jene Periode zwischen dem überlebten romantischen und dem noch kaum geborenen realistischen Stile. Die literarisch Tätigen spalten sich in die wurzellosen, radikal politischen Kreise des ‚Jungen Deutschland‘ und in eine tiefer am Alten haftende Strömung, aus welcher schliesslich das Neue sich erheben sollte.

Für das der letzteren Gruppe eigentümliche Dasein steht immer wieder symbolhaft Mörikes Mythos von Orplid, der ferne leuchtenden, vom Meer umspielten Insel göttlichen Ursprungs, deren Königsburg aber ausgestorben und starr nur noch von vergangener Hoheit zeugt. Die Götter haben sich abgewandt; gemeines Gesindel haust in den Aussenbezirken der verödeten Stadt. Ulmon allein, der letzte Herrscher, ist dazu verdammt, sein zerstörtes Reich um Jahrhunderte zu überleben; mit irrem Blick und blind für die Geschehnisse der gegenwärtigen Zeit harret er des Endes, oft in die tiefen Täler der Erinnerung versinkend und in Träumen dem nachsinnend, was einst

¹ 17. 3. 32 an W. v. Humboldt.

² 29. 1. 26 zu Eckermann.

den Eingeweihten offenbart wurde. — Auch Mörike leidet die Verfinsterung mit, die sich über den hochgemuten Glauben des romantischen Idealismus gesenkt hat. Er hofft nicht mehr auf das Reich Gottes auf Erden als universale Wirklichkeit, sondern vor der Helle des gewöhnlichen Alltags, vor dem Widerstand des Lebens zurückweichend hält er sich nach Poetenweise an die abgesonderten Bezirke des Schönen, das in sich selber selig ist; mit der vielseitigen Virtuosität des Epigonen schafft er bald von der Romantik, bald von der Klassik oder vom Volke geprägten Stil nach und weiss sich in mancherlei Gestalt spielend zu bewegen, ohne in einer wirklich zu Hause zu sein. Nur selten — wie beim plötzlichen Aufklingen einer Saite im Hauch des Windes oder unter dem Finger der Nacht — durchzittert ein magischer Zauber das Dasein, Uraltet steigt empor, grauererregend in der Dämonie der Schlimmen Gret oder beseligend, als dem greisen Ulmon der lang vergessene Name seines Weibes wieder einfällt und die Kraft der Erinnerung ihr Bild aus der einstigen, götternahen Zeit heraufbeschwört.

Also liegt auch für Stifters Narrenwelt der Schwerpunkt in der Vergangenheit, und die halb verwischte Bindung an das Alte ist nicht weniger geheimnisreich und unselig. Die ursprungsfrische Schönheit Weylas glänzt so unirdisch fern und traumhaft wie die nach Wesen und Gestalt vollkommene Chelion. Allein der Klang der Aeolsharfe, der von Zeit zu Zeit über der ausgestorbenen Ruine Rotenstein schwebt als «ein fürchterlicher, ein zärtlich gewaltiger Ton» besitzt nicht mehr die alte Kraft der Verwandlung, sondern nimmt sich seltsam und verloren aus. Stärker zu spüren ist die Wirkung der Magie noch in den visionären Reden des Pförtners, als die liliengleiche, verwunschene Schönheit der einstigen Herrin und der rätselhafte Blick ihres enttäuschten Gatten vor seinem Auge erstehen, hinter dem sonst Schmerz und Zauber der Vergangenheit seit langem erstarrt sind. Mehrere Male gemahnt uns Ruprechts irre Seele an Gottfried Kellers Gedicht «Winternacht», an die aus der Tiefe heraufschimmernde Erscheinung der Nixe, die sich vergeblich an der harten Decke des grünen Eises entlang tastet. Von verwandtem Schicksal spricht der Annette von Droste angstvolles Gebet um Errettung aus unter dem Eise sich hilflos windender Verlassenheit, ihr Schrei um Lösung des erstarrten Daseins³.

Auch die Stifterschen Narren selbst hausen nicht mehr auf flut-
umspülter Insel, sie sind schon zu weit vom lebensvoll strömenden
Ursprung entfernt, als dass sie sich wie der greise Ulmon einfach

³ Vgl. «Am siebenundzwanzigsten Sonntage nach Pfingsten.»

träumend zurücksinken lassen könnten; — und das artistische Talent Mörikes geht ihnen ab. Sie haben zwar die Sehnsucht und den Willen, das Dasein der hohen Zeit nachzuvollziehen, aber ihr Weg verläuft in einsamer Willkür und verliert sich im Undurchsichtigen. Neben den närrischen Figuren Stifters erscheint die Wiederholung des Motives besonders anschaulich in Immermanns «Münchhausen» (1838) und im «Narren auf Manegg»; obwohl die Niederschrift der letzteren Novelle Kellers erst 1876/77 erfolgte, datiert die erste Anregung bis in die späten Vierzigerjahre zurück.

Wenn wir in Immermanns Erzählung von den Oberhof-Partien und den zahlreich eingestreuten, zeitsatirischen Brocken absehen, bleibt das Grundgerüst der Ereignisse auf Schloss Schnick-Schnack-Schnurr übrig, die recht eigentlich von Münchhausens Geist beherrscht werden, einem Geist voller Freude am mass- und schrankenlosen Fabulieren. Mit überwältigender Geschwätzigkeit erzählt er vom Entferntesten und vom Nächsten, springt vom Trivialsten zum Erhabensten, bewegt sich im Irdischen wie im Ueberirdischen mit gleicher Leichtigkeit; mit Hilfe seiner Phantasie erreicht er eine romantische Universalität, in welcher nichts unmöglich ist, ein geistiger Verwandter Jodoks, wie wir ihn zu Beginn des Tagebuchs kennen lernten, wobei der Freiherr von Münchhausen allerdings von Anfang an die Haltung eines in Ironie überlegenen Spielers einnimmt und dem Problem der Verwirklichung nicht begegnet. — Umsomehr scheitern seine gläubigen Zuhörer daran, dass sie die unbegrenzten Reiche der Einbildung und die Verhältnisse des realen Alltags ungehörig miteinander vermengen. Auch wenn der Dichter das Schloss nicht als «Tollhaus» und seine Insassen als «Narren» bezeichnete, würden Baron Schnuck und seine Tochter Emerentia närrisch im Sinne Stifters anmuten: sie verleben «seltsam-abgeschiedene Tage» und gleiten am Rande des Irrsins dahin, weil beider Geist so völlig von der Vergangenheit her orientiert ist, dass sie kein Auge für die gegenwärtige, äussere Welt haben; obwohl die politischen und sozialen Verhältnisse längst sich verändert, lebt der Baron immer noch vom Wahn, er werde demnächst kraft seiner adligen Abstammung als Geheimerrat ins höchste Kollegium berufen werden. Emerentia schwebt in ständiger Verzückung, da sie stündlich das Erscheinen des Helden erwartet, dessen Bekanntschaft sie vor Jahrzehnten anlässlich eines zweifelhaften Nizza-Abenteuers machte; einstweilen pflegt sie in ihrer Traumwelt Umgang mit dem «Gedanken- und Erinnerungsliebhaber». — Einer der Hauptreize des Werkes besteht in den unvermittelten, plumpen Stürzen aus dem

Gebaren erhabenster Begeisterung auf die gewöhnlichsten, materiellen Gegenstände hinunter, wobei auf unterhaltsame Weise die «Täuschungen des Gefühls und der Einbildungskraft» ihrer Nichtigkeit überführt werden⁴. Noch aufringlicher als beim Rundgang durch den Rotenstein gesellt sich zum lächerlichen Element an Stelle des üblichen Behagens das Grauen. Durch die erwähnten abrupten Umschläge erweist sich in einem fort die Leere des Daseins. Die Imagination, einst den Menschen mit der Fühlung des Unermesslichen, Göttlichen beglückend, müht sich nicht nur vergeblich, die Langeweile zu vertreiben, indem sie sich gespenstig in absonderlichen, immer wieder negierten Hirngespinnsten bewegt — des Freiherrn vermeintliche Universalität erweist sich als ziellose, verworrene Aufreihung von Nichtigkeiten —, sondern sie versperrt überdies den Zugang zur wirklichen Gegenwart⁵. In dem schattenhaften Getriebe zwischen den zwei Bereichen der Phantasie und der Außenwelt hin- und hergeschoben weiss der Leser nicht, woran er sich halten soll. Ausser in Karl Buttervogels rauher Festigkeit ist auf nichts Verlass⁶. Auch die in der Romantik fruchtbare Gemeinschaft und Lebensmitteilung gleichgestimmter Geister wird aufs ausgelassenste parodiert, wobei grelles Licht auf die Isolierung des Einzelnen fällt: Trotz fortwährender Missverständnisse zwischen Emerentia und Münchhausen pflegt letzterer ihre geheimnisreichen Anspielungen mit einem «Durchaus verstanden» zu quittieren, was sie in höchste Wonne versetzt: «Er ist erschienen, der mich ohne Worte versteht.» Ihr Verstand kennt zwar jenes Wissen von einander, das gegenseitige Erkennen, das keiner Erklärungen bedarf; als sie sich jedoch zwischen Karl und Münchhausen entscheiden soll,

⁴ Z. B. 3./4. Kap. der «Acta Schnickschnackschnurriana» (Tagebuch Emerentias, die in «Carlos, dem Schmetterling», den vom Schicksal bestimmten «Stern ihrer Seele» sieht — darauf die Lage, wie sie sich für Karl Buttervogels an Lohn und Sauerbraten interessierte Bedientenniedrigkeit ausnimmt).

⁵ Vgl. 6./7. Kap. der «Acta...»: Um die peinigende Leere durch praktische Tätigkeit zu füllen, richtet Schnuck mit dem Trödel der Vergangenheit seine Gerichtsstube für die zukünftige Luftstein-Aktiengesellschaft ein.

Oder I 120, 13 f.: «Bei der Ankunft des Freiherrn ahnt Emerentia Bedeutungsvolles: „O Vater, es wird Tag!“, und als er sie bat, die Bettung des Gastes zu besorgen, blickte sie ihm starr ins Antlitz und verstand ihn nicht.» [Immermanns Werke, hrg. v. H. Maync.]

⁶ Auch der vertraute Sinn sprachlicher Wendungen und der Symbolwert gewisser Gebärden verwirrt sich: «Der Vater trat zwischen sie, legte seine Rechte wie segnend auf die verbundenen Hände und rief: „Nie in diesem Leben eine Mariage!“» (I 278, 14 ff.)

Oder I 308, 6 ff.: «Ich öffnete dir mein Herz, ich bedurfte einer Seele, die ich in die Apotheke schicken konnte und du wirst hingehen und mich verraten.» (Das scheinbar innige Einverständnis entpuppt sich als blosse Nutz-Beziehung.)

gerät sie in fatale Ratlosigkeit: so wie das Lied nicht mehr in ihr fortklingt, an dem die Liebenden von Nizza dereinst sich wiederfinden wollten, so muss sie schliesslich gestehen: «Ach, das Herz ist stumm. Münchhausen und Karl sind mir beide gleichgültig.» Anstelle einer tragenden und verbindenden Atmosphäre herrscht auf Schnick-Schnack-Schnurr als Zeichen des Lebens ein hohles Klappern, so wie der Dichter von Münchhausens Lachen sagt, es klinge, wie wenn hölzerne Klötzchen in einer Büchse von Blech hin und her geschüttelt würden.

Die unselige Neigung zu den Formen einer überlebten, grossen Vergangenheit illustrieren ferner die Narren aus der Novelle Gottfried Kellers, wobei jedoch unser Phänomen sich nicht wie bei Immermann bis in stilistische Details hinein verfolgen lässt, sondern lediglich im verwendeten Motiv Bestätigung findet: Nachdem im vorangegangenen «Hadlaub» und durch einen weiteren Hinweis auf Rüdiger, der unter Rud. Brun dem Staate diente, die hervorragende Bedeutung des Manesseschen Geschlechtes offenbar wurde, kommt die Rede auf den allmählichen Untergang der alten Familie. Wir gedenken Jodoks, der auf seinem Porträt eine keinem bestimmten Jahrhundert oder Stil angehörige Kleidung trägt, wenn Keller vom Ritter Ital sagt, er habe — obwohl gleich den Vorfahren anmutend und begabt — bei keiner Tätigkeit auszuharren vermocht, sondern sei von Unruhe getrieben von einem zum andern gesprungen: «es mangelten ihm Geduld und Vertrauen». (Vgl. unsere Abschnitte ‚Die Uebereilung‘, S. 61 — ‚Die Lähmung‘, S. 76.) Nach dem trüben Lebenslauf Itals, «der nie zu Hause war», wendet sich der Erzähler dem letzten, wilden Abkömmling der Manesse zu, Buz Falätscher, dem Narren auf Manegg, «der über dem Laster, immer etwas anderes vorstellen und sein zu wollen, als man ist, verrückt geworden war». Sein Anspruch auf Grösse, dem er dann doch nie gewachsen ist, stützt sich auf die ruhmreiche Vergangenheit seines Geschlechts; er will nach dem Muster der Ahnen Kaplan werden, wie jener Rüdiger sich im Krieg durch Tapferkeit auszeichnen oder als ein alter Minnesänger sich betätigen und schafft umnachteten Geistes die Manessesche Liederhandschrift auf seine verödete Burg. — Ist auch die Beziehung zum glaubensfrohen Entwurf des romantischen Idealismus, die sich bei der ersten Fassung zu Jodoks Tagebuch leicht nachweisen liess, längst verwischt und vergessen, so bleibt doch die Parallele der anmassend-willkürlichen, an verlorener Grösse orientierten Aufwärtsbewegung der Phantasie, die sich an die leblosen, alten Zeichen hält, um das Wesen und die Erfüllung aber nicht

mehr weiss. Der Dichter unterstreicht das Problem der Echtheit, um Herrn Jacques Originalitätssucht zu heilen. Aber auch an sich selbst hat Keller das «Los der Epigonen» erfahren und — wie die Schicksale des Grünen Heinrich widerspiegeln — die Nichtigkeit traumgeschaffener Wunderreiche erlitten⁷.

Als einen letzten Verwandten späromantischen Narrentums erwähnen wir Grillparzers Armen Spielmann: Als Bettelmusikant fristet der Sohn einer einst einflussreichen und angesehenen, dann verkommenen Familie ein kümmerliches Dasein. Schauerlich und ergreifend berührt es, wie der Alte in Gehaben und Wahl der Stücke sich als Künstler vom Fach und Liebhaber der klassischen Meister gebärdet, auch tief empfundene Worte über das Wesen der Musik spricht, deren Wohlklänge für das menschliche Ohr wie ein reiner, von Gott her strömender Trank seien —, das Volk aber verlacht ihn seines verworrenen Spieles wegen als einen Narren oder ärgert sich an seinem störenden Gekratze, denn obwohl er seinem Instrumente die vollkommensten Harmonien zu entlocken glaubt und sich mit Leib und Seele in die schönsten und schwierigsten Stücke vertieft — vielleicht gerade deshalb, weil er sich von einzelnen Tönen so sehr berücken und überwältigen lässt —, vermag er lediglich eine unzusammenhängende Folge derselben ohne Zeitmass und Melodie hervorzubringen und erinnert darin an das Flötenspiel aus Stifters «Turmalin», welches der Pförtner und seine Tochter im Habitus schwärmender Begeisterung aufführen, ohne fähig zu sein, ein Werk von entsprechender, auch dem Zuhörer verständlicher Schönheit zu realisieren.

Bei Betrachtung der «Narrenburg» sprachen wir von der ins «Licht der Gegenwart» getauchten, scharf umgrenzten und plastischen Gegenständlichkeit der dargestellten Vergangenheit-Welt (S. 24) sowie über die Bedeutung von Stifters epischer Begabung (S. 49). In allen Werken, in denen die bis zur Manie gesteigerten Gebärden des heimatlosen romantischen Geistes erkennbar sind, spielt daneben oder gleichzeitig die realistische Schau der Welt eine gewichtige Rolle. Nachdem die Träume höchster Uebereinstimmung sich verflüchtigt, die magische Flut lyrischen Daseins abgelaufen und nichts übrig geblieben als die starre Einsamkeit des Ich, entschliesst sich der Dichter zu leidenschaftsloser Realisierung der Dinge, zu

⁷ Literarisches «Narrentum» veranschaulicht die groteske Gestalt Viggi Störckers, der sich gedrängt fühlt, mit leeren Nachahmungen «dem Höheren» zu dienen, und mit seinem genialischen Gebärden sich lächerlich macht und zugrunde richtet.

dem, was ist, um seiner selbst willen und in sinnlicher Dichte als im Endlichen begrenzte Wirklichkeit vor Augen liegt, sei es das erdnahe Leben des Volkes, seien es überlieferte, historische Ereignisse oder das Bild einer Landschaft, eine verwahrloste Burg. So gemahnt «Der Narr auf Manegg» daran, wie Keller als Schaffender der unmittelbaren Erinnerung entsagt habe und statt dessen zur Form des sachlichen Berichtes gegriffen.

Indem die nüchterne und verlässliche Gegenwart sich dicht mit jenen Elementen berührt, die von einer Bindung nach rückwärts zeugen, stehen die erwähnten Erzählungen gleichsam auf der Wende der Zeit selbst. Wo nicht wie im «Spielmann» und dem «Narren auf Manegg» realistische Haltung sich völlig durchgesetzt, führt der eigentümliche Zwiespalt, an dem der Dichter als Angehöriger der Uebergangsepoche teilnimmt, geradewegs zu einem Bruch, einer unorganischen Zweiteilung des Stückes. Für die «Narrenburg» haben wir auf die innere Unstimmigkeit zwischen Fichtau-Partie und Scharnastscher Narrenwelt hingewiesen. Noch weniger als Heinrichs Einsetzung zum Herrn der verwahrlosten Burg Rotenstein das Problem von Jodoks engültigem Scheitern zu lösen vermag, gelingt es dem Autor «Münchhausens», die auseinanderfallenden Teile des Werkes, das schattenhafte Treiben auf Schnick-Schnack-Schnurr und die schlichte, auf bäurischer Tradition fussende Dorfgeschichte, durch künstliche Konstruktion von Lisbeths Abstammung miteinander zu verbinden.

Die seltsame Zwischen-Lage äussert sich in einem weiteren Bereich: Die wahre Akribie, die Stifter aufwendet, um genau beobachtete Details festzuhalten, veranlasste die Forschung, den Dichter dem literarischen Biedermeier zuzuordnen⁸. Aber gerade hier, wo der Niederschlag des neuen Geistes besonders greifbar zu sein scheint, unterscheidet sich Stifters Prosa-Welt der Uebergangsperiode (vgl. S. 14, 2. Abschnitt) nicht selten von jenem in der Begrenztheit des Sichtbaren genügsamen und befriedigenden Stil. Wir bezeichneten die stumpfe und blinde Breite des zwar übersichtlichen und bis ins Kleinste plastisch festgelegten Burgbezirkes als fassadenmässig. Aehnlich verhält es sich mit dem farblosen, vollständig geordneten Alltagsleben der bürgerlichen Dame in «Turmalin» und — indem wir ein einzelnes Beispiel aus ebenderselben Erzählung herausgreifen — beim Tode des Pförtners. Stifter redet mit

⁸ Z. B. Günther Weydt, «Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter, Beiträge zum „Biedermeierstil“ in der Literatur des 19. Jahrhunderts.» German. Studien 1930.

wissenschaftlicher Nüchternheit von der Sezierung der Leiche zwecks Feststellung der Todesursache, nämlich Verletzung des Rückenmarkes infolge Quetschung der Nackenwirbel. Wie und warum sich der unheimliche Bruch im Leben des Rentherrn vollzog, erfahren wir hingegen nicht. Immer wieder hüllt ein dichter Vorhang harmloser Gegenwart das Entscheidende ein; die Dimension der Vergangenheit ist zwar da, aber als ein ungestalteter Hintergrund, der nur dadurch bemerkbar wird, dass die Spuren vom Dasein des Pförtners und seiner Tochter, auf die die Dame zufällig stösst, alle irgendwie aufhören, ohne an ein Ziel zu führen; verworren sind die hohen Gebärden, die musikalischen oder rezitatorischen Aeusserungen der zwei Irren, das Mädchen hat «alles Frühere vergessen». Das «klare Licht der Gegenwart», das mit fast schmerzlicher Schärfe auf dem Toten ruht, nennt der Dichter in den «Altertümern» ‚schwermütig‘ aus einem leisen Bedauern heraus, dass der Nimbus des Geheimnisses für den Erwachsenen von den alten Resten der Ahnen gewichen ist. Der selbe Grundton schwingt mit, wenn im «Waldgänger» die Wälder «einen Teil des schönen Duftes abgestreift haben und bekannt und klar und einsam um ihn (den späten Wanderer) herumstehen».

Somit bemerken wir zweierlei an Stifters vorläufiger «Biedermeier»-Welt: Der Neigung zum sich selbst genügenden, exakt beschriebenen Detail gesellt sich oft entweder die «Schwermut», eine ungesagte Trauer nach rückwärts über ein Verlorenes, oder wir erkennen das Bestreben, Jodoks Rat zu folgen, den trübenden Resten des Vergangenen keine Macht einzuräumen. Hinter der Fassade ahnt der Leser das Verworrene und den leeren Raum, die Hohlheit der Dinge und dass die Bemühung um realistische Dichte und Schärfe aus der Scheu vor der Grundlosigkeit des Daseins geboren sei.

Während Stifter im späteren Schaffen «glänzenden Halt und besänftigenden Trost» in der Darstellung des Vorbildlichen und Gültigen sucht, prägt sich in Annette von Drostes Werk jenes Grauen und die unmittelbare Nachbarschaft zum genau fixierten, «biedermeierischen» Detail reiner und anhaltender aus. Motivischer Ähnlichkeit mit dem Rundgang durch die Narrenburg begegnen wir besonders im «Oeden Haus», wo die Kleinwelt der teils üppig wuchernden, teils kränkelnden und modernden Natur gezeichnet wird, da der ausgestorbene Raum mit den übriggebliebenen, starren Gegenständen, das wieder heraufbeschworene Pfeifen des toten Mannes so unheimlich anmuten wie Stifters leblose Ruine, über der geisterhaft der Klang der Windharfe schwebt. Auch das unentschie-

dene Zwielficht, das über den Ereignissen der Scharnastschen Vergangenheit⁹ und über Jodoks Schicksal dämmert, finden wir noch intensiver wiederholt im Schrifttum der westfälischen Dichterin, der es so meisterlich gelang, die Stunde zwischen Tag und Nacht, die Doppelschichtigkeit, das Schwanken der Welt zwischen dämonischem Grauen und heimatlicher Vordergründigkeit ins Wort zu bannen.

Eine das Dasein von Grund auf bestimmende Ungewissheit ist die gemeinsame Erfahrung jener Generation. Symbolisch mutet die Szene bei Immermann an, die dem Einsturz der tollen Burg unmittelbar vorangeht: Ein rauher Nordwind treibt an diesem Tage den beim Abbrennen des Heidekrautes entstehenden sogenannten Haarrauch über die Gegend, «einen unheimlichen Nebel», der «die Gegenstände zu Schemen verschattet». In der grotesken Aufmachung von Nizza stürzen Münchhausen und Emerentia, denen es wie Schuppen von den Augen gefallen, mit spukhaft flatterndem Haar einander nach und verlieren sich für immer in der gestaltlosen Dämmerung. Der Freiherr hat mit einem Schlag die ihm nach Schnick-Schnack-Schnurr nachgezogenen Jünger des Glaubens an seine Person beraubt: «Draussen piff der Wind, das alte Schloss bewegte sich in seinen Grundfesten, und die Sonne sah durch einen weissen Dunst, in ihrem Strahlenlichte geschwächt und entstellt, wie ein riesiger, gelber Eidotter zum Fenster herein! Alle fühlten, dass ihre Vernunft im Schwanken war...»¹⁰. — Jodoks endgültige Richtungs- und Heimatlosigkeit gleicht dem Zustand, den Justinus Kerner als «hangen Traum» bezeichnet. Aber der Zauber des Jugenderlebnisses als wehmütige Erinnerung, die unerfüllten Reiche der Ferne spenden den Dichtern des Narrentums kein Leben mehr. Müde von der Last des grossen Erbes, das ihnen keine Frucht trägt, empfinden sie angesichts der ungeweihten Realität die «Leere des Herzens». Auch in ihrem persönlichen Dasein sind manche von ihnen unter sternlosem Himmel wie Ital Manesse, an dem das Glück vorüber geht. Gleich dem nächtlich reitenden Jodok, der — einst ewiger Liebe gewiss — nun plötzlich als verfinsternden Schleier die unheimliche Lähmung spürt, so fehlt ihnen, die am Schicksal der Zwischenzeit teilhaben, die Kraft der Zuversicht, und der Mut, neu zu beginnen, gewinnt nur langsam an Boden. — Von solcher der Wende eigentümlicher Grundlosigkeit zeugt Annette von Drostes «Mergelgrube»; die Dichterin fühlt sich

⁹ Vgl. S. 38, «Der verhüllte Abgrund».

¹⁰ II 191, 9 ff.

als «ein Findling im zerfall'nen Weltenbau»; sie birgt ihr Haupt vor der Verödung Schrecken und muss sich schauernd fragen: «War ich der erste Mensch oder der letzte¹¹?»

¹¹ Dass auch auf anderem Feld und in anderer Sprache zu jener Zeit ein ähnliches Lebensgefühl möglich war, zeigt des Genfer Philosophieprofessors H. F. Amiel Tagebucheintrag vom 25. November 1863: Nachdem er von den Schrecken dessen gesprochen, der an der Existenz eines höchsten, ewig gegenwärtigen und gütigen Wesens zweifle, sucht er sich in geradezu angstvoll beharrlichem Aufzählen dessen zu vergewissern, woran er selbst glaube, muss aber dann in der Erkenntnis, dass die abgenutzten Begriffe nicht recht überzeugen, gestehen, er sehe nicht, wie daraus eine Theodizee hervorgehen könne, denn, schreibt er, «es ist schon so lange her, dass ich mich nicht mehr um meine Metaphysik gekümmert habe und dass ich in der Gedankenwelt der andern lebe.»

LEBENS LAUF

Ich wurde am 15. April 1924 in Zürich geboren und besuchte hier Primar- und Höhere Töcherschule (Gymnasium A). Im Herbst 1942 bestand ich die Maturitätsprüfung, Typ B, und immatrikulierte mich an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Ich belegte Vorlesungen auf verschiedenen Fachgebieten, später studierte ich vor allem Germanistik und Anglistik. 1946 weilte ich in England, hauptsächlich in Manchester, wo ich an der Central High School for Girls Deutsch unterrichtete und Vorlesungen an der Universität besuchte. Nach meiner Rückkehr nahm ich das Studium in Zürich wieder auf und war gleichzeitig als Hilfslehrerin für Englisch und Deutsch tätig. Im Februar 1951 bestand ich die Diplomprüfung für das Höhere Lehramt und das Doktorexamen (Hauptfach: Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 1. Nebenfach: Geschichte der englischen Literatur, 2. Nebenfach: Geschichte der englischen Sprache).

Allen meinen verehrten Lehrern, besonders aber Herrn Prof. Emil Staiger, möchte ich hier meinen herzlichsten Dank aussprechen.

